CAHIERS
DE MUSIQUES
TRADITIONNELLES

5

musiques rituelles

georg
ÉDITEUR

Ateliers d'ethnomusicologie / AIMP

Comité de rédaction: Laurent Aubert (directeur de la publication)
François Borel
Georges Goormaghtigh
Isabelle Schulte-Tenckhoff

Rédaction: Ateliers d'ethnomusicologie
Case postale 318
CH-1211 Genève 25
Tél. (4122) 731 55 96
Fax (4122) 731 48 60

Collaboration: Archives internationales de musique populaire
(AIMP)
Musée d'ethnographie
65-67 boulevard Carl-Vogt
CH-1205 Genève
Tél. (4122) 328 12 18
Fax (4122) 328 52 31

Les *Cahiers de musiques traditionnelles* bénéficient du soutien du Département municipal des affaires culturelles de la Ville de Genève et de son Musée d'ethnographie, ainsi que du Département de l'instruction publique de l'État de Genève et de la Fondation Simon I. Patiño.

Le contenu de chaque article n'engage que la responsabilité de son auteur.

Couverture: Soheil Azzam (graphisme)

Illustration de couverture: Teyyam, rituel dansé du Kerala (Inde)
Photo: x

Composition, mise en page: Hans Weidmann, Versoix/Genève

Diffusion exclusive: GEORG Éditeur
46, chemin de la Mousse
CH-1225 Chêne-Bourg/Genève
Tél. (4122) 348 14 24
Fax (4122) 348 27 74

Distribution en France: DILISCO
Diffusion: Stendhal

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES
5

Ateliers d'ethnomusicologie
Archives internationales de musique populaire

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES 5

musiques rituelles

1992

© 1992, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève

Tous droits de reproduction, y compris par la photocopie, de traduction
et d'adaptation réservés pour tous pays.

ISBN 2-8257-0456-3

SOMMAIRE

DOSSIER: MUSIQUES RITUELLES

Veit Erlmann — ***L'inachèvement d'un achèvement connu*** *A propos de la ritualisation en Afrique du Sud* 3

Vincent Dehoux et Monique Gessain — ***La musique bassari: un parcours obligé*** 17

Mamadou Coulibaly — ***Musique et excision chez les Djimini (Côte-d'Ivoire)*** 37

Tiago de Oliveira Pinto — ***La musique dans le rite et la musique comme rite dans le* candomblé *brésilien*** 53

Riccardo Canzio — ***Mode de fonctionnement rituel et production musicale chez les Bororo du Mato Grosso*** 71

Jacques Viret — ***L'introït grégorien* «Rorate»** *La fonction rituelle et son dépassement* 97

Lucie Rault-Leyrat — ***L'harmonie du centre.*** *Aspects rituels de la musique dans la Chine ancienne* 111

Regula Burckhardt Qureshi — ***Localiser l'islam.*** *Le* samāᶜ *dans la cour royale des saints chishti* 127

Marius Schneider — ***Musique et langage sacrés dans la tradition védique*** 151

Peter Crowe — ***La naissance du chant à Maewo (Vanuatu).*** *Étude d'une musique mélanésienne* 183

Andrée Grau — ***Danses rituelles tiwi*** 205

PORTRAIT

Frank Kouwenhoven — ***Redonner vie aux mélodies de la Chine ancienne.*** *Laurence Picken et les secrets de la musique médiévale d'Extrême-Orient* 217

HOMMAGE

Anne Caufriez — ***Le pionnier de l'ethnomusicologie portugaise nous a quittés.*** *Michel Giacometti (1929-1990)* 246

ENTRETIEN

Huib Schippers — ***Ali Akbar Khan, le maître du* sarod *indien*** 257

LIVRES

Margot Lieth-Philipp — Marcia Herndon & Susanne Ziegler (eds.): ***Music, Gender, and Culture*** 279

Bernard Lortat-Jacob — Laurent Aubert: ***Musiques traditionnelles. Guide du disque*** 285

Juan Martinez — Georges Goormaghtigh: ***L'art du Qin. Deux textes d'esthétique musicale chinoise*** 287

David Gellner — Ingemar Grandin: ***Music and Media in Local Life: Music Practice in a Newar Neighbourhood in Nepal*** 289

Bernard Lortat-Jacob — Patrick Moutal: ***A Comparative Study of Selected Hindustānī Rāga-s based on Contemporary Practice*** 291

Patrick Moutal: ***Hindustānī Rāga-s Index, Bibliographical References on Descriptions, Compositions and Vistāra-s of Hindustānī Raga-s based on Selected Major Contemporary Works in Devanāgarī*** 291

Veit Erlmann — Gerhard Kubik: ***Zum Verstehen afrikanischer Musik*** 293

Christopher A. Waterman: ***Jùjú. A Social History and Ethnography of an African Popular Music*** 294

Susanne Fürniß — Robert Faris Thompson et Serge Bahuchet: ***Pygmées? Peintures sur écorce battue des Mbuti (Haut-Zaïre)*** 296

Yves Defrance — Donatien Laurent: ***Aux sources du Barzaz-Breiz. La mémoire d'un peuple*** 302

DISQUES

Mireille Helffer — ***Dewatshang: une collection de disques tibétaine*** . . . 307

Roderic Knight — ***Inde centrale: traditions musicales des Gond*** 309

Jean During — ***Approches du disque ethnique: quatre disques de musiques d'Asie centrale*** 312

Michel Plisson — ***Le GREM et « L'aventure du monde par les sons »*** 317

RENCONTRES

Keith Howard — ***Le VIIIe Séminaire européen d'ethnomusicologie, Genève, septembre 1991*** 325

Maria Antonia Juan i Nebot — ***L'enseignement de l'ethnomusicologie en Europe*** *Un cours du Séminaire européen d'ethnomusicologie, Barcelone, avril 1992* 337

OUVRAGES REÇUS 339

AUTEURS 343

DOSSIER
musiques rituelles

COMPTES RENDUS

L'INACHÈVEMENT D'UN ACHÈVEMENT CONNU
A propos de la ritualisation en Afrique du Sud*

Veit Erlmann

> «Et puis, pense Krug, par-dessus tout, je suis un esclave des images. Nous parlons d'une chose qui est semblable à une autre alors que nous désirons, en vérité, ardemment décrire ce qui n'a d'équivalent nulle part sur cette terre».
>
> Vladimir Nabokov, *Brisure à Senestre*

L'Afrique du Sud est un pays de l'image et du rite par excellence. La dislocation, les passages traumatisants d'un domaine à l'autre, le caractère incomplet de l'existence dans un monde apparemment incontrôlable: bref, tous les ingrédients du rite, au sens anthropologique du terme, s'y retrouvent. Et les rites eux-mêmes: comme ces fidèles d'églises sionistes qui chantent et dansent en dessinant un cercle sur un terrain vide battu par le vent, dans le *no man's land* entre les banlieues réservés aux blancs et les usines; comme ces jeunes de l'ANC faisant leurs exercices *toyi-toyi* au cours d'un cortège funèbre; ou comme le chef de l'Inkatha, Gatsha Buthelezi, à la tête d'un défilé de guerriers zoulous en attirail cérémoniel, qui avance au son d'anciens hymnes du régiment *amahubo*.

Dans ce qui va suivre, on essayera de comprendre, à propos du rite musical appelé *isicathamiya* des travailleurs migrants zoulous, comment la pratique rituelle et le processus social se conditionnent d'une manière à la fois réciproque et dialectique. Mais pour y parvenir, il ne suffit pas de concevoir la culture, la société et le rite musical comme autant d'éléments qui s'accordent parfaitement pour former une mosaïque complète (Fabian 1990: 13). Il sera donc question du problème délicat posé par l'un des procédé actuellement dominants en théorie sociale, ramenant le rite à un «drame social» et, *mutatis mutandis*, l'interaction sociale à une mise en scène. Pour l'instant les deux approches, illustrées magistralement par l'œuvre de Victor Turner et celle d'Erving Goffman, offrent quelques techniques herméneutiques des plus influentes et stimulantes en sciences sociales et humaines. Mais à l'instar de toute théorie analogique, celle fondée sur une confusion entre réalité sociale et drame rituel comporte ses défauts, même si elle est parvenue à insuffler une nouvelle vie à un domaine d'investigation habi-

---

* Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

tuellement encombré d'interrogations sur les règles, les types, les fonctions et la totalité. Deux de ces défauts seront examinés de plus près ici. Le premier concerne la tendance des théoriciens du drame social à « faire apparaître des questions vivement disparates sous un jour terne et uniforme » (Geertz 1986: 39). Le second en découle en partie: il consiste à considérer comme la forme principale de l'exégèse académique le fait d'attribuer un sens à la mise en scène en partant avant tout du déroulement du rite.

On ne peut pas nier les résultats positifs remportés par l'actuelle concentration sur le jeu emblématique, les textes-clefs et les épisodes de la vie quotidienne qui, lorsqu'ils sont placés au cœur de la description ethnographique, permettent de mieux comprendre la culture. Mais, en adoptant pareil angle d'approche, on n'en arrive pas moins, bon gré mal gré, à une certaine conception de la culture en tant que récit principal condensé de l'univers social (Comaroff 1985: 78; Turner 1985: 183), susceptible de suggérer l'homogénéité là où il n'y a que contradiction et incongruïté. En revanche, l'étude d'une tradition musicale comme l'*isicathamiya* met en relief la superposition complexe et l'hétérogénéité des symboles, qui semblent entraîner l'anthropologue dans des circuits interprétatifs toujours plus étendus qui, tout en se chevauchant, sont dépourvus d'un centre commun, si bien qu'ils constituent eux-mêmes une stratégie représentative. La ritualisation musicale pratiquée par les travailleurs migrants zoulous exige, non pas que l'on persiste à restituer des styles de jeu cohérents et à rendre compte de micro-systèmes de significations hermétiquement clos, mais que l'on relève le défi que recèlent ces contradictions et ces disjonctions. Il ne s'agit pas là d'un problème extrinsèque dont on pourrait se débarrasser en le réduisant à un principe-clef auquel obéirait une série d'émissions diverses. Bien au contraire, ces contradictions et ces disjonctions sont la substance même de la représentation.

Bien sûr, lorsque l'anthropologue ou l'ethnomusicologue se met à déballer systématiquement les significations culturellement produites et qu'il entreprend l'hypostase de ce procédé analytique, cela va à l'encontre de ce que Edward Schieffelin a appelé « la création interactionnelle d'une représentation réelle » (1985: 707). Une anthropologie interprétative n'est donc pas en mesure de restituer le caractère évasif et fluide de la communication symbolique se dégageant de la représentation, à moins qu'elle ne devienne elle-même une sorte de création interactionnelle. En dernier lieu, créer une réalité en décrivant une représentation, c'est déjà représenter quelque chose. En d'autres termes, l'anthropologue et l'ethnomusicologue se muent en « fournisseurs de circonstances » se prêtant à des interprétations multiples et interactionnelles (Fabian 1990: 7). A l'instar des comédiens et des musiciens, ils ne cessent de basculer entre le désir de libérer leur sujet unique et singulier de son état indéterminé, en le conduisant vers un univers plus concret, et le dilemme qui hante Adam Krug, en proie de devenir l'esclave de ce même désir de se reconnaître dans l'image d'autre chose.

Mais représentez-vous tout d'abord, si vous le voulez bien, un bâtiment terne et modeste, croisement entre une église et un hall de gare: voilà le lieu du rituel auquel on va assister, voilà l'*iholo*, comme disent les résidents du foyer, la salle.

Fig. 1 : Les Kings Boys. Durban, 10 mars 1984. Photo : Veit Erlmann.

Elle s'élève au sommet d'une colline, surplombant l'aéroport de Durban, les raffineries de pétrole et les dépôts de la gare. C'est le seul établissement de loisir du coin, offert par l'administration de ce foyer de travailleurs migrants, qui passe pour l'un des plus grands de la région de Durban, réservé aux seuls hommes. La salle est vaguement éclairée par un néon éblouissant ; des chaises en plastique, qui grincent quand on les déplace, remplissent la plus grande partie de l'espace disponible. La scène est une petite plate-forme surélevée en béton. Un groupe d'hommes en veston noir et pantalon blanc est en train d'exécuter des mouvements lents et de chanter à voix haute en quartes et quintes parallèles. Il s'agit des Kings Boys (fig. 1), le premier chœur du concours de l'*isicathamiya* de ce samedi 10 mars 1984.

Après les Kings Boys, voici un chœur très populaire, les Jabula Home Defenders mené par Sikhosana. Les choristes sont vêtus d'un pantalon et d'une blouse noirs garnis de pompons blancs. Sous la blouse, les hommes portent une chemise noire et une cravate rouge vif. L'accoutrement de M. Sikhosana consiste en un pantalon et une chemise blancs, un veston noir et une cravate bleue. Les choristes se déplacent par deux, Sikhosana en tête. Une fois arrivés sur scène, ils dessinent un cercle et, sans interrompre la chanson, la quittent en formant la même procession lente.

Le chœur suivant s'appelle Cup and Saucer. Il comprend neuf membres : six basses, un ténor, un alto, et le chanteur soliste, un soprano, tous vêtus d'un pantalon noir, d'un veston blanc et de chaussures noires reluisantes. L'*umdlalo*, le « jeu » de ce soir est « enregistré » en leur nom. C'est le système de la tontine : les quelque quinze chœurs membres de l'association emportent tour à tour la

recette de la soirée. Cup and Saucer entrent dans la salle en deux files. Sur scène ils dessinent un cercle en une seule file. Les paroles de leur chanson ont été utilisées par divers chœurs depuis les années cinquante, car elles évoquent un problème familier aux jeunes migrants:

«*Akasangibhaleli,*	«Elle ne m'écrit pas,
nom' incwad' encane.	même pas une petite lettre.
Uthul' ucabangani.	Je me demande ce que tu penses.
Uzobuya nini?»	Quand reviens-tu?»

Les choristes effectuent des mouvements lents ressemblant à ceux du chœur précédent, mais tous les pas tombent sur les temps faibles. Les bras, en revanche, sont balancés lentement sur le rythme. Une fois la chanson terminée, les musiciens se déploient au fond de la scène, tandis que le meneur donne des instructions, arrange le col de l'un et ajuste la cravate de l'autre. Les choristes entonnent une dernière chanson en dessinant un cercle ou en se déplaçant, alignés, sur toute la longueur de la scène; puis ils sortent.

Entre-temps, la salle s'est lentement emplie de spectacteurs. L'entrée coûte deux rands, qui vont directement au chœur hôte. La plus grande partie de l'auditoire est composée des petites amies des choristes, mais certains chœurs ont aussi leurs fidèles qui sont des hommes. Il n'en demeure pas moins que, ces dernières années, le nombre de spectateurs à ces événements n'a cessé de baisser; plus rares sont devenus ceux qui assistent aux concours de l'*isicathamiya* pour leur seul plaisir.

C'est le tour des Durban City Boys, un groupe relativement restreint de six chanteurs en costume de ville, qui défilent vers la scène accompagnés de quatre ou cinq femmes. Arrivés sur scène, les choristes se tiennent au fond, alors que les femmes dessinent un cercle devant eux, allant d'un pas lent, traînant sur le rythme de la musique. Pendant la chanson suivante, les hommes restent immobiles; les femmes, en revanche, se déplacent en va-et-vient devant eux; quelques-unes applaudissent, d'autres placent des colliers de perles autour du cou de l'un ou l'autre des choristes, le montrant du bout du doigt: «c'est mon copain», dit l'une. «Je couche avec lui», mime une autre, en faisant reposer sa joue sur ses mains jointes. Une autre encore enlace son homme du bras droit, tandis qu'elle porte sa main gauche à la hauteur de la bouche et agite ses doigts en va-et-vient. Soudain, d'un geste brusque, elle s'adresse aux femmes dans la salle: «Vous n'avez pas intérêt à parler à mon homme!».

La chanson suivante répète une brève formule de basse, et l'attention des choristes semble concentrée sur une chorégraphie pleine d'allant, composé de deux figures: un mouvement de marche de deux pas en avant, deux pas en arrière; et une série complexe de mouvements sur la pointe des pieds, exécutés sur place. Occasionnellement, ces figures sont interrompues de coups de jambe à la hauteur du genou. A la différence du défilé ou du demi-cercle immobile, le modèle chorégraphique de cette danse implique aussi la formation de deux rangées qui s'avançent l'une vers l'autre en se faisant face, les choristes se déployant en angle droit par rapport à la scène.

Viennent les Danger Stars: quatre choristes vêtus de longs pardessus rouges; sur la pochette de poitrine sont brodées les lettres OK DS, et sur le dos, Amanzimtoti. Puis c'est le second tour des Jabula Home Defenders; cette fois-ci, ils sont accompagnés d'une femme vêtue d'une robe élégante à fines rayures et d'une blouse blanche, et le fait que le groupe chante «Somebody's calling my name» ne l'empêche pas de mâcher ostensiblement un chewing-gum. Les hommes se meuvent en adoptant une posture quasi accroupie: genoux courbés, torse penché en avant, main droite à la hauteur de l'épaule, deux doigts levés en guise de signe de la foi religieuse.

Le groupe suivant s'appelle Natal Universal. Son uniforme consiste en un pantalon et un veston blancs, avec un M doré brodé sur un badge écarlate sur la poche de poitrine. Les chanteurs forment une rangée, leurs épaules se touchent; le torse presque immobile, ils défilent très doucement en va-et-vient, les mains jointes posées fermement sur l'estomac. Ce type de danse appelé *istep*, le pas, appartient probablement aux formes les plus anciennes de la chorégraphie de l'*isicathamiya*.

Pendant une heure environ, les Danger Stars, les Kings Boys, les Jabula Home Defenders et les Cup and Saucer occupent la scène tour à tour. La plupart des spectateurs sont tombés dans un profond sommeil sur leur chaise. Seuls les choristes parmi eux semblent s'intéresser à la suite des événements. Après leur premier tour, les Kings Boys reviennent brièvement, mais le maître de cérémonie les interrompt au milieu de leur prestation. Devant la scène, une table et une chaise ont été placées, et bientôt une femme à la peau claire s'y installe, qui ne quittera pas son poste jusqu'à l'aube: c'est le juge. Le concours (*khompithi*) proprement dit commence.

Quinze groupes se sont inscrits et ont payé un «droit de participation» de dix rands. L'ordre d'entrée en scène a été déterminé par un tirage au sort; ainsi Natal Universal entre dans le hall le premier. Lorsque le groupe arrive sur scène et se met en position, le président s'adresse au juge: «Madame le juge, ce chœur est le chœur numéro un. Commencez à le chronométrer maintenant. Après dix minutes, sonnez la cloche pour l'arrêter». La même chose est répétée en zoulou à l'adresse des choristes, et les membres de Natal Universal se lancent. Leur «pièce de résistance» est une chanson très pondérée. Les chanteurs forment une rangée et se tiennent bien droit, leurs mains gantées jointes à la manière des solistes de récital classique. Leur présentation ne dure pas plus de dix minutes. Puis le deuxième chœur, SABC Easy Walkers, fait son entrée.

La soirée suit son cours jusqu'au petit matin de dimanche; l'un après l'autre, les chœurs interprètent les trois ou quatre meilleures chansons de leur répertoire. Vers sept heures du matin, le dernier chœur du concours, GMC Good Boys, offre une nouvelle version de «Somebody is calling my name», chanson désormais familière. Le juge semble avoir pris des notes abondantes, mais contrairement à la pratique d'autres associations du Rand, celles-ci ne figureront pas sur les formulaires officiels. Elle écrit les numéros des trois chœurs gagnants (*abaphumelele*) sur un tableau noir. Le premier prix de 40 rands revient aux SABC Easy Walkers, le deuxième (30 rands) aux Cup et Saucer, et le troisième

(25 rands) aux Harding Stars. La distribution des prix clôt officiellement le concours, mais les chœurs ont encore quelques calculs à faire. Comme le révèlera la comptabilité du maître de cérémonie, c'était un événement assez profitable pour le chœur hôte, Cup and Saucer.

Comment attribuer un sens à l'extraordinaire polysémie des modes vestimentaires, des modèles sonores, des répertoires chantés, des paroles et des pas de danse étalés au cours d'une telle soirée? Comment les interprètes et leur audience déploient-ils, pour construire leur identité, un si large éventail de symboles provenant de périodes historiques, de régions, et de répertoires culturels les plus divers? Enfin, quels sont les tropes-clefs utilisés par les participants à l'*isicathamiya* afin de représenter et de transformer, au travers du rite, la structure d'une société marquée par une division apparemment insurmontable entre centre et périphérie (Comaroff & Comaroff 1987)?

Au risque de succomber au genre de principe organisateur unique qui fait apparaître les rites sous ce jour terne et uniforme déploré par Geertz, je vois dans l'*isicathamiya* une médiation entre les expériences hétérogènes des migrants; j'y vois la construction d'ordres symboliques intégrés et absorbants. Le pouvoir ravigorant de pareille ritualisation réside pour une large part dans le bâtissement de structures symboliques renvoyant un ordre social idéal, situé au delà du lieu et du temps présents. Mais, comme on le verra, cette médiation ne résulte pas simplement d'une rationalisation *post factum*, voire du soudage d'univers jadis disparates en un tout harmonieux où les divisions réelles et inéluctables seraient suspendues. Ici la médiation fait état du travail crucial qu'exige toute mise en scène rituelle, qui consiste, pour reprendre l'expression mémorable du critique littéraire Charles Morgan, dans «l'inachèvement d'un achèvement connu»[1]. Ainsi les chansons et les danses de l'*isicathamiya* permettent aux travailleurs migrants de redonner un sens à leur pratique quotidienne et, malgré tout, de raccorder cette pratique à l'idée d'un univers cohérent, du moins sur le plan affectif. En effet, comme le suggère une des chansons interprétées pendant la nuit du 10 au 11 mars 1984 par les GMC Good Boys:

«*Kuthi mangisuke ngilingise ukhozi,*
ngindize ngiye phezulu emafini».
«J'ai la sensation de m'envoler
haut dans les nuages comme un aigle».

Trois facteurs doivent intervenir pour que la mise en scène puisse agir comme médiatrice et donneuse de pouvoir. Tout d'abord, l'*isicathamiya* sert de cadre à l'interaction rituelle entre les interprètes et leur auditoire. Deuxièmement, une mise en scène pareillement encadrée permet aux travailleurs migrants d'aménager des espaces protégés, des sphères de «pouvoir virtuel» (Langer 1953: 175)

[1] La phrase est citée dans le traitement magistral auquel Clifford Geertz soumet l'analogie dramatique dans: «Genres flous: la refiguration de la pensée sociale» (1986: 39).

échappant aux lois du temps et du lieu présents grâce à l'affirmation de leur propre ordre spatio-temporel. Enfin, à travers l'association métaphorique, les participants à l'*isicathamiya* relient leur expérience individuelle de privation et d'aliénation au reste du monde concret, et ce d'une manière tangible et significative. L'*isicathamiya* charrie l'expérience ambiguë des migrants zoulous, en la conduisant vers des domaines plus concrets, surtout l'expérience corporelle (Fernandez 1986: 50, 105-6): danser en file comme lors d'une noce, chanter en falsetto comme dans un chœur mixte. Je reviendrai sur chacune de ces prémisses théoriques, tout en offrant quelques précisions ethnographiques sur les aspects suivants: la dimension temporelle de l'*isicathamiya*, la structure interne des chœurs à l'intérieur des réseaux des « home-boys », la représentation symbolique complexe du « chez soi » dans le nom des groupes, enfin la ritualisation du conflit dans le cadre du concours et son expression esthétique dans les formules sonores de l'*isicathamiya*.

L'aspect temporel le plus frappant de l'*isicathamiya* est sans doute qu'il soit confiné à la nuit. Le bien-fondé de ce choix ressort également de l'expression *ingoma ebusuku* (« chant de la nuit »); voilà un terme générique fort répandu, se référant à une variété de styles de l'*isicathamiya* entre les années quarante et soixante. Mais l'expression *ingoma ebusuku* n'en est pas moins ambiguë. D'un côté, certains résidents des quartiers noirs l'utilisaient de manière péjorative pour désigner l'habitude « non civilisée » de chanter la nuit, lorsque les gens respectables dormaient chez eux. D'un autre côté, le terme comporte une acception plus positive. Bien sûr, la nuit n'a jamais été un moment idéal pour les Noirs d'Afrique du Sud, car l'insécurité qui marque leur vie durant la journée est accentuée la nuit par la criminalité, les couvre-feux et les raids policiers. Ainsi le fait d'organiser les concours d'*isicathamiya* la nuit de samedi à dimanche ne traduit pas seulement l'organisation temporelle du travail industriel, mais elle est aussi conditionnée par les couvre-feux et l'insécurité de la rue. Personne ne peut quitter la salle avant dimanche à l'aube, mais personne – ou presque, à l'exception de la police et des gangsters – ne peut y entrer non plus.

Autrement dit, en étant confiné à la nuit, l'*isicathamiya* se situe en dehors du cours des événements ordinaires de la journée, que gouvernent (ou gouvernaient encore au milieu des années quatre-vingts) les forces échappant au contrôle des migrants: horaires de train, pointeuse sur le lieu de travail, lois relatives aux laissez-passer. Si la journée appartient au monde du travail et aux exigences de la survie physique, la nuit revient au jeu. Ainsi, tant au sens concret qu'en tant que forme de méta-communication, les « chants de la nuit » définissent un espace relativement peu policé et contrôlé, protégeant ceux qui les fréquentent pour un temps contre l'intervention de l'ordre hégémonique. En même temps, ils permettent de jouer, sur un registre ludique, avec des représentations autres de l'ordre social.

Il a été noté à maintes reprises qu'un des effets structurels majeurs du système de la main-d'œuvre migrante à bon marché en Afrique du Sud, et un souci cuisant des travailleurs eux-mêmes est la perturbation des relations familiales et de la socialisation des jeunes. Il n'est dès lors guère surprenant de constater que ces

effets et ces soucis offrent autant de thèmes récurrents de l'*isicathamiya*: l'éloignement du monde rural, le fait de succomber aux attraits de la ville et de ses femmes ou de ne pouvoir rentrer par manque d'argent, mais aussi les remords qu'on a lorsqu'on croit avoir ignoré la mise en garde paternelle contre les périls de la ville. Ces thèmes confèrent à l'*isicathamiya*, en dehors de son ambiance sonore souvent plaintive, le caractère d'une lamentation: on se languit du foyer quitté (*umuzi*), comme l'illustrent les paroles de la chanson suivante:

«*Bhekani baba wami nawe mama wami, sekunzima lapho ngikhona.*
Ngiyalivuma icala lami, yebo ngonile.
Ngihlulekile, sehlulekile thina.
Kungcono masiphinde kwelakithi eMphumolo.
Ubandlululo kulomhlaba».

«Regardez, mon père, ma mère, maintenant j'ai un problème.
Je le confesse, j'ai fait du mal.
Oui, j'ai fait du mal.
J'ai erré, nous avons erré.
Il vaudrait mieux rentrer à Mphumulo, chez nous.
Dans ce monde il y a l'apartheid».

De toute évidence, dans un texte comme celui-ci, le foyer quitté apparaît comme le trope central de l'*isicathamiya* – la stratégie symbolique ultime consistant, je pense, dans la reconstruction, à divers niveaux, de ce foyer, par la représentation ou, mieux, par une poétique de la maisonnée. Deux de ces niveaux seront examinés de plus près: les noms donnés aux chœurs, et l'arrangement sonore.

Les termes *abakhaya* ou *omkhaya* sont probablement parmi les plus fréquemment utilisés par les choristes de l'*isicathamiya* pour se référer aux liens qui les unissent. Ces termes reflètent l'idée que les voisins ou les gens d'une certaine zone rurale tendent à se regrouper en ville pour former des réseaux relativement serrés de rapports sociaux, que la littérature anthropologique nomme réseaux de *home-boys*, de ceux qui viennent du même terroir. En ce sens, les membres d'un même chœur viennent du même terroir.

Or la stratégie qui consiste à former de tels réseaux obéit à des notions relativement flexibles du chez-soi, qui permettent aux travailleurs migrants de se redéterminer constamment selon la situation en vigueur, tout en gardant une certaine flexibilité. En Afrique du Sud, la complexité et la diversité des stratégies migratoires ne sont pas seulement liées à l'extraordinaire diversité des pratiques culturelles. Elles sont encore indissociables d'une certaine situation socio-économique parfois appelée «urbanisation déplacée». Les maisonnées qui s'entassent dans les camps de réinstallation et les bidonvilles des bantoustans ne se rattachent plus au mode de vie rural; il vaudrait mieux y voir des segments de communautés urbaines délogées. C'est ainsi qu'un terme comme *abakhaya* peut varier selon la génération d'interprètes de l'*isicathamiya*, voire même selon les choristes d'une même génération. Voici des extraits de deux chansons qui font

clairement ressortir la variabilité du champ sémantique autour de la notion de chez-soi. La chanson *Savumelana* («Nous sommes d'accord») de Solomon Linda (Gallo 1049) de 1940, par exemple, exprime une attitude plutôt ambiguë envers la parenté restée à la campagne:

«Hhayi amadevana asemzini esibiza ngabafokazana
Sizowashaya lamadevana asemzini uma esibiza ngabafokazana
Savumelana».

«Nous ne voulons pas que nos jeunes parents par alliance nous traitent de paysans.
Nous allons les battre s'il nous traitent de paysans.
Nous sommes d'accord».

En revanche, la chanson *Vela mfowethu* d'Alison Gumbi adopte la perspective de ceux qui sont restés chez eux et qui revendiquent sans ambage la solidarité de la famille du frère (fig. 2):

«Sawubona baba!
Sawubona mama!
Sawubona bhuti!
Sawubona sisi!
Size lapha nje ngendaba enkulu,

yokufuna umfowethu.
Washiy' umakoti
nabantwana bayahlupheka ekhaya.
Selokhu...
ahamba ethi uyosebenza.
Manye sekuphelile unyaka welishumi
singazi ukuthi washonaphi.
Sifuna ukuya nawe mfowethu
siyobon' abantwana.
O vela vela vela mfowethu.

Woza musa ukucasha ngabanye.
Woza sifun' ukuya nawe.
O mfowethu siyobon' abantwana.
Kunje! Kunje, nje mfowethu!
Washiya ikhaya kanye nabantwana.
Yasuk' insizwa.
Yayosebenza eGoli.
Yafik' eGoli kukuhle kunjena,

yabalahla bantwana ekhaya.
Obuyel' ekhaya mtaka baba!
Izingane zilala zingadlile mfowethu.

Uhlala nent' ebomvu».

«Salut, mon père!
Salut, ma mère!
Salut, mon frère!
Salut, ma sœur!
Nous sommes venus ici pour une chose importante,
pour chercher notre frère.
Il a laissé derrière lui sa femme,
et ses enfants ont faim à la maison.
Depuis qu'il est parti...
en disant qu'il allait chercher du travail.
Cela fait maintenant dix ans.
Et nous ignorons où il se trouve.
Nous voulons rentrer avec toi, frère,
pour voir les enfants.
O, montre-toi, montre-toi, montre-toi, frère.
Viens, ne te cache pas derrière les autres.
Viens, nous voulons aller avec toi.
O, frère, pour voir les enfants.
Ça va mal, mal, frère!
Tu as abandonné ta maison et tes enfants.
Le monsieur est parti.
Il est parti travailler à Johannesburg.
Il a trouvé de bonnes choses à Johannesburg.
Mais il a quitté sa famille.
Rentre chez toi, frère!
Les enfants se couchent l'estomac vide, frère.
Mais toi, tu habites avec une jolie femme».

L'un des moyens les plus directs pour reconstruire symboliquement le foyer est offert par les noms donnés aux chœurs, dont la plupart restituent l'expérience spatiale des interprètes migrants en les localisant dans des territoires ambigus et pourtant moins amorphes que le monde des usines et des villes. Car ces noms se réfèrent le plus souvent à la zone d'habitation rurale.

Les plus répandus d'entre eux sont, par exemple, Nongoma Morning Stars ou Dundee Wandering Singers, qui indiquent d'où vient la majorité des choristes. Parfois ces noms comprennent même le supplément «*home*» (chez-soi), comme c'est le cas des célèbres Empangeni Home Tigers. Selon les cas, la signification de ce supplément est cependant sujette à controverse et à une fusion complexe d'images. Par exemple, dans de nombreux noms, la région d'origine n'est pas la zone rurale d'où viennent les choristes mais le centre urbain régional. Ainsi les membres du groupe Harding Boys ou Hlabisa Happy Stars ne viennent pas de ces villes du Natal méridional et de KwaZulu, mais des campagnes environnantes. Par conséquent, les interprètes de l'*isicathamiya* considèrent comme «chez eux» le district où ils sont nés ou dans lequel réside la majorité des membres du chœur ou de leur famille. Mais ces districts administratifs coloniaux ne coïncident pas avec les divisions territoriales pré-coloniales qui continuent à figurer dans les noms des groupes de danse de l'*ingoma*; ainsi, contrairement aux toponymes zoulous préférés dans les paroles des chansons, la plupart des chœurs se servent de l'appellation anglaise d'un district ou d'une ville: Ladysmith Red Lions, Ladysmith Heralds et Ladysmith Fountain Brothers, mais non pas Mnambithi Tigers ou Mnambithi Stars.

A l'instar d'autres styles populaires modernes, la musique africaine actuelle se sert fréquemment de l'arrangement sonore et du timbre afin de fixer le sens et de symboliser les formes d'organisation sociale (Shepherd 1987: 163-71; Waterman 1990: 220). Ainsi, l'effet global des chœurs de l'*isicathamiya* ne peut que laisser l'impression d'un paysage sonore dense et volumineux. Bien que le falsetto se retrouve dans certains genres traditionnels, notamment les chants guerriers des régiments, il est plus probable que le son aigu représente ici les parties féminines de l'hymnodie occidentale, permettant ainsi de construire des images masculines de la famille adaptées aux conditions de la migration des hommes. Ou, comme l'a suggéré le doyen des Durban Evening Birds, Thembinkosi Phewa:

> «D'abord nous écoutions la musique occidentale (*imusic*) à l'école, et les enseignants nous encourageaient à chanter les hymnes de l'église... En chantant à l'église nous avons appris qu'il existe le soprano, l'alto, le ténor et la basse, et non seulement le chant à l'unisson comme le pratiquent les danseurs de l'*ingoma*. Après avoir quitté l'école, nous avons continué à chanter. Nous voulions simplement montrer que les hommes arrivaient à se débrouiller sans les femmes».

Si l'*isicathamiya* évoque dès lors un certain rapport à un chez-soi idéalisé, il faut aussi inclure dans cette représentation poétique de la maisonnée, non seulement la compétition interlignagère «traditionnelle», mais encore sa transformation sous l'emprise du travail salarié et sa ritualisation au travers d'un concours.

Fig. 2: Les Easy Walkers, sous la direction d'Alison Gumbi. Durban, 10 mars 1984.
Photo: Veit Erlmann.

On pourrait dire que la concurrence représente le mode dominant d'interaction sociale dans la société capitaliste moderne. Le nouvel ordre colonial se distingait précisément des pratiques culturelles du royaume zoulou précolonial par l'importance attribuée à l'accumulation de biens et à la production d'un surplus sur la base de la propriété privée. Dans la société zoulou, en revanche, le patrilignage, principale unité de production, vivait presque en autosubsistance. Cela ne veut pas dire que cette société ignorait le comportement compétitif. Dans cet univers rural, en effet, il existait des rivalités à divers niveaux, impliquant différentes catégories d'acteurs sociaux. Les frères étaient en concurrence pour l'héritage paternel, les femmes pour la protection des hommes. Mais la principale forme de rivalité résultait de l'indépendance de maisonnées autosuffisantes, groupées en unités plus larges potentiellement rivales, les districts. En même temps, cette structure horizontale avec sa propension au conflit était subordonnée à un système vertical comprenant des régiments établis selon les classes d'âge, qui devaient obéissance au roi. Si ce dernier système n'était pas à même d'empêcher des conflits à l'échelle horizontale ou territoriale, il n'en permettait pas moins de les tempérer. En d'autres termes, l'articulation entre les conflits opposant lignages et districts et la structure hiérarchique verticale du royaume zoulou précolonial assurait en un sens la cohésion sociale.

Ce système différait radicalement du type de concurrence que les Noirs du Natal devaient affronter de plus en plus souvent, au fur et à mesure notamment qu'ils étaient entraînés dans l'ordre social capitaliste. Jusqu'à ce que celui-ci se fût fermement établi, des dizaines de milliers de cultivateurs noirs avaient été

chassés de leurs terres. Dans ces circonstances, d'autres formes d'acquisition concurrentielle de statut ont fini par se substituer aux chances toujours plus réduites dont disposaient les Africains dans le domaine de la concurrence économique. A cette fin, les concours de choristes représentaient un des moyens les plus significatifs du point de vue culturel. Comme le formula un correspondant du journal noir de Durban, Ilanga Lase Natal, en 1911 : le chant collectif offrait « une assurance de progrès vers la civilisation ».

Aux échelons les plus bas de la société, parmi les paysans sans terre et les pauvres, parmi les migrants et les petits cultivateurs, l'incorporation dans l'ordre social dominant eut des effets plus grossiers. Dans son étude fascinante des rivalités de faction et de l'idéologie de la vengeance dans la réserve de Msinga, Jonathan Clegg (1981) a montré l'interdépendance entre ces conflits et l'embryon d'une réaction culturelle à la dépossession et à la pauvreté. Après le démantèlement du royaume zoulou en 1879, le système des régiments basés sur l'âge perdit sa fonction originelle et devint donc incapable d'atténuer les rivalités horizontales et les conflits territoriaux. Avec l'intensification du processus de dépossession et la raréfaction des terres, ce qui fut jadis un facteur de cohésion politique précapitaliste ne pouvait plus être exprimé et contenu légitimement. Les traditionnelles rivalités territoriales débordaient, se muant en des affrontements de factions donnant lieu à de cruelles batailles entre familles et clans.

Dans la zone de fermes blanches jouxtant la réserve de Msinga, on avait une situation semblable, à la nuance près que de nouvelles frontières territoriales y avaient été tracées qui ne respectaient plus l'ancienne division en districts. Ces derniers ne survivaient qu'en tant que districts « fantômes » dans l'esprit des habitants de la réserve qui avaient obtenu certains droits de pâturage ou un emploi dans une ferme blanche dont le hasard voulait qu'elle se situât dans un de ces districts. Il en résulta une série de conflits armés féroces opposant les ouvriers d'une ferme chevauchant deux districts « fantômes » rivaux ou plusieurs.

C'est dans ces circonstances que les Africains ont développé une série de mécanismes en vue de désamorcer et de canaliser les tensions entre districts, en leur conférant une expression rituelle, comme l'illustrent les simulacres de luttes au bâton (*ukudlala ngenduku*) et les concours de danse. En conduisant l'argument de Clegg à sa conséquence logique, je pense qu'il faut probablement voir les concours de l'*isicathamiya* comme la modalité la plus récente de ritualisation de tels conflits par les travailleurs migrants. A « l'économie politique de l'animosité tribale » (Phimister & van Onselen 1979) semble correspondre ce que j'appellerai une esthétique politique du concours régional. Ou comme le dit clairement une chanson des Empangeni Home Tigers :

« Asigadli ngazagila baba.
Asigadli ngazagila, ngadla ngengoma ».

« Nous n'attaquons pas avec des javelots, père.
Nous n'attaquons pas avec des javelots, mais avec le chant ».

Mais en vertu de quels mérites artistiques les chœurs revendiquent-ils la suprématie territoriale et la masculinité ? En quoi consiste l'étalon esthétique

auquel mesurer la supériorité de leur arsenal musical? Comme on l'a vu plus haut, la mise en scène de l'*isicathamiya* met en œuvre des paramètres assez divers pour faire jouer la poétique de la maisonnée. D'une manière similaire, dans leur reconstruction de l'intégrité territoriale sur un mode compétitif, les interprètes recourent à la fois à l'arrangement sonore et aux paroles des chansons pour affirmer leur pouvoir. Ainsi les explosions vocales de *isikhwela Jo* et *'mbombing* – styles importants de l'*isicathamiya* – ne dénotent pas seulement des chœurs mixtes et, de ce fait, des relations «normales» entre les sexes, mais aussi une force physique supérieure, domaine par excellence du pouvoir mâle. Étymologiquement, *khwela* et *'mbomba* suggèrent l'idée d'une attaque-surprise, d'un bond subit. On dit aussi que le terme *'mbombing* est apparu durant la Seconde Guerre mondiale, résultant du rapport que les interprètes établissaient entre l'emprise des cris des choristes et des chants de concours et l'impact destructeur des explosions de bombes vues dans les films d'actualités. De même, *isikhwela Jo* est considéré par certains interprètes comme une sorte de «cri» qui, selon un observateur de la scène de l'*isicathamiya* de Durban dans les années cinquante, obéit «au principe que voici: aussi fort que ta voix te le permet» (Ilanga, 13 octobre 1956). En effet, l'attrait esthétique de l'*isicathamiya* est fondé pour une large part sur la capacité de battre des chœurs rivalisants en termes de volume plutôt que d'imagination poétique ou d'arrangements musicaux ingénieux. En même temps, d'une manière similaire à ce qui se passe dans la danse *kalela* des travailleurs migrants du Copperbelt de Zambie (Mitchell 1956), à l'image rustique des régiments *impis* transformés en chœurs «criards», se superposent des notions plus respectables relatives à des activités de loisir auxquelles on s'adonne en étant vêtu et chaussé avec décence.

De toute évidence, la représentation musicale ne forme pas un univers organique renfermant un nombre limité de significations se prêtant, en fin de compte, à être ramenées à un dénominateur commun, à un seul principe organisateur. Il semble toujours y avoir excès: un surplus de significations dont l'importance cruciale sur le plan culturel n'est pas entièrement absorbée ni convenablement restitué. Dans un monde qui impose à l'individu la précision dénotative et la fonctionnalité unidimensionnelle des «unités de travail», la production de significations pareillement abondantes ne revient pas seulement à un processus créatif, mais encore à un acte éminemment politique. C'est donc seulement en participant à la représentation avec notre propre poésie analytique – acceptant l'esclavage des images en y résistant – que nous serons en mesure d'aller au delà des vues totalisantes de la culture, de la société et de l'interprétation musicale comme des phénomènes organiquement reliés entre eux.

Bibliographie

CLEGG Jonathan
1981 «Ukubuyisa Isidumbu – Bringing back the body: an examination into the ideology of vengeance in the Msinga and Mpofana rural locations, 1882-1944», *in: Working Papers in Southern African Studies* (Philip Bonner ed.), vol. 2. Johannesburg: Ravan Press, p. 164-98.

COMAROFF Jean
1985 *Body of Power, Spirit of Resistance. The Culture and History of a South African People.* Chicago: University of Chicago Press.

COMAROFF John L. & Jean
1987 «The madman and the migrant: work and labor in the historical consciousness of a South African people». *American Ethnologist* 14(2): 191-209.

FABIAN Johannes
1990 *Power and Performance. Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire.* Madison: University of Wisconsin Press.

FERNANDEZ James W.
1986 *Persuasions and Performances. The Play of Tropes in Culture.* Bloomington: Indiana University Press.

GEERTZ Clifford
1986 *Savoir local, savoir global. Les lieux du savoir.* Paris: P.U.F.

LANGER Susanne K.
1953 *Feeling and Form. A Theory of Art.* New York: Charles Scribner's & Sons.

MITCHELL J. Clyde
1956 *The Kalela Dance. Aspects of Social Relationships among Urban Africans in Northern Rhodesia.* Manchester: Manchester University Press [The Rhodes-Livingstone Papers No. 27]

PHIMISTER Ian R. & Charles VAN ONSELEN
1979 «The Political Economy of tribal animosity. A case study of the 1929 Bulawayo location 'faction fights'». *Journal of Southern African Studies* 6(1): 1-43.

SCHIEFFELIN Edward L.
1985 «Performance and the cultural construction of reality». *American Ethnologist* 12: 707-24.

SHEPHERD John
1987 «Music and male hegemony». In: *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception* (R. Leppert/S. McClary eds). Cambridge: Cambridge University Press, p. 151-72.

TURNER Victor
1985 *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience* (Edith Turner Ed.). Tucson: University of Arizona Press.

WATERMAN Christopher A.
1990 *Jùjú. A Social History and Ethnography of an African Popular Music.* Chicago: University of Chicago Press.

LA MUSIQUE BASSARI: UN PARCOURS OBLIGÉ

Vincent Dehoux & Monique Gessain

> « Il n'est aucun des procédés, aucune des qualités que nous croirions propres à une musique douée d'écriture qui ne se retrouve un peu dans une musique de tradition orale. Mais en dernière analyse, ce qui oppose ces sortes de musiques serait peut-être moins ce que l'une a et l'autre n'a pas que ce que l'une n'a plus et l'autre a encore ».
>
> André Schaeffner

En milieu bassari, la musique se dissout entièrement à l'intérieur de contextes qui l'englobent et lui donnent sa raison d'être. Son rôle s'y trouve toujours établi et mesuré exactement: il n'est que la prolongation, dans le domaine sonore, d'une activité propre à certaines catégories de personnes et incluant des éléments tels que la parole, la chorégraphie ou encore le costume. Il semble bien qu'aucun événement musical n'échappe à cet état de fait, à tel point qu'il n'existe pour ainsi dire pas de circonstance « neutre » où la musique ferait pour le moins preuve d'une certaine souplesse d'exécution. Ainsi, le moindre accessoire sonore admet un nombre précis d'attributions et revêt, suivant les circonstances où il apparaît et les individus qui l'utilisent, des significations fort différentes: son appartenance organologique, ses qualités acoustiques ne suffisent pas à l'individualiser. La valeur profonde d'une telle situation se trouve corroborée par l'existence de précautions et d'interdits: il n'est pas d'instrument de musique dont l'usage ne fasse l'objet d'une prescription, un type de voix qui ne soit l'attribut exclusif d'une catégorie de personnages. Force est donc de reconnaître qu'à travers l'expression musicale, les individus ne font que manifester les prérogatives qui sont les leurs dans la société. Replacée dans le contexte local des musiques à tradition orale et pour paraphraser Schaeffner, cette prégnance radicale de la fonction tendrait à montrer que ce qui distingue la musique bassari des autres musiques environnantes serait que la première a encore ce que les autres ont perdu.

LES BASSARI

Les Bassari sont cinq à six mille au Sénégal, peut-être cinq mille en Guinée, quelques centaines en Guinée Bissau et probablement quelques uns en Gambie. Ils sont apparentés aux Coniagui, Bedik, Badyaranké et Boïn avec lesquels ils constituent le groupe Tenda.

Si aujourd'hui dix pour cent des Bassari vivent en ville, la plupart au Sénégal oriental, la majorité demeure dans des villages situés sur une chaîne de collines – piémont du Fouta Djalon – de part et d'autre de la frontière sénégalo-guinéenne: les invasions peul de la fin du siècle dernier les y ont repoussés. Essentiellement chasseurs-cueilleurs jusqu'au début de ce siècle, ils sont aujourd'hui agriculteurs et à moindre titre éleveurs. Les Bassari partagent avec leurs voisins Coniagui un fonds commun de croyances et de représentations, certains rituels ainsi que la majorité de leurs instruments de musique et accessoires musicaux, mais constituent une société plus atomisée.

La vie rituelle bassari s'articule autour de plusieurs axes, pas toujours indépendants: rites agraires, sociétés de masques et confrérie des *khoré*, chasse et rituels du caméléon, initiation et classes d'âge.

Les rituels annuels

Au rythme des saisons sont soumis les rites concernant les plantes sauvages et cultivées, les sorties de masques, l'initiation des garçons et les cérémonies en l'honneur de l'esprit-caméléon. Ces rituels sont responsables, entre autres, de la fécondité et de la santé, c'est-à-dire du renouvellement des générations.

L'année commence avec la saison des pluies, en mai-juin. Les masques d'hivernage renaissent alors pour les semailles du champ de sorgho du chef de village. Ils entraîneront les cultivateurs au travail dans les champs sur pente (les masques ne peuvent sortir dans les bas-fonds où sont situées les rizières) et participeront à leurs danses, le soir, autour des maisons, depuis les semailles au poquet (il est interdit aux masques de chanter pour les semailles du fonio qui se font à la volée) et les désherbages, jusqu'aux premières récoltes.

La saison sèche revient en novembre: les masques d'hivernage disparaissent alors, laissant place aux masques *lukuta*. Durant cette saison ont lieu, à l'échelon de la communauté villageoise, de nombreux rituels visant à maîtriser les vents, les pluies, la fécondité des arbres sauvages, des plantes cultivées mais également des êtres humains ainsi que des insectes prédateurs et des oiseaux qui consomment ces mêmes insectes; la musique a sa part dans la conduite de ces différentes manifestations auxquelles peuvent participer les masques *lukuta*; en revanche, les rituels pratiqués individuellement par chaque cultivateur pour la réussite de sa récolte de sorgho, de pois de terre ou de fonio ne comportent pas de musique.

Après le temps des récoltes vient celui des fêtes de jeunes gens. La danse des plus jeunes a lieu chaque année en janvier-février sur la place du village, presque

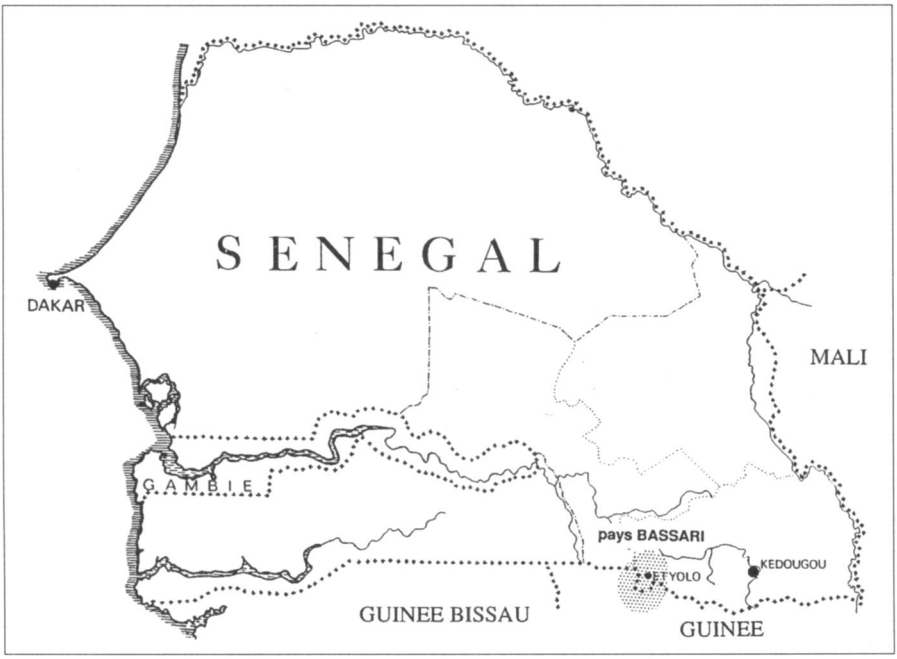


Fig. 1 : Situation du pays Bassari.

sans spectateurs : il s'agit d'un divertissement d'enfants et d'adolescents et de jeunes filles des classes d'âge correspondantes. Les garçons dansent et chantent, faisant alterner les chœurs avec des soli de sifflets, de flûtes droites ou traversières, de flûtes appariées ou de clarinette.

La danse des jeunes initiés, en février-mars, les réunit au même endroit sur les mêmes rythmes, avec les mêmes mélodies et les mêmes instruments que leurs cadets : seules diffèrent les paroles des chants. Enfin, en avril-mai, aura lieu la danse des hommes. Ces danses ont lieu chaque année, si les membres de ces différentes classes d'âge le souhaitent.

En mai se déroule l'initiation des garçons : celle-ci met en jeu de nombreuses classes d'hommes, de membres de la confrérie initiatique *khoré* ainsi que des masques « agressifs » *lukuta*, chacun de ces groupes y assurant un rôle musical spécifique.

Enfin, toute l'année, jeunes hommes et jeunes filles participent aux travaux pour le chef le plus souvent avec des *khoré* et, en hivernage, avec des masques.

Les classes d'âge et les rituels hexannuels

Les adolescents bassari subissent vers seize ans une initiation qui donne lieu à des cérémonies spectaculaires, mais de l'enfance à la vieillesse l'ensemble de la population est groupé en classes d'âge, dont la complexité et l'importance sont particulièrement manifestes dans les villages du Sénégal oriental.

Pour accéder à la classe suivante, chaque homme doit accomplir un certain nombre d'*atyuin*, c'est-à-dire un ensemble comprenant des prestations envers la classe supérieure ou des journées de travaux agricoles collectifs en hivernage, des brimades par la classe immédiatement plus âgée (coups, insultes), des interdits et divers mauvais traitements, tout ceci fréquemment associé à un rituel. Chaque *atyuin* est obligatoire et collectif, n'a lieu qu'une fois tous les six ans et implique son «remboursement» par la classe suivante. Leur clôture se marque souvent, au cours de la saison sèche suivant les travaux agricoles, par une danse avec consommation cérémonielle de bière de sorgho. Cet ensemble constitue ce que les Bassari définissent comme «toutes les choses que de l'enfance à la vieillesse, on est obligé de faire et que depuis toujours les vieux ont faites avant vous». Il contribue, dans une population distribuée en petits villages de cent à cinq cents habitants, à assurer une cohésion entre les groupes de villages réunis pour certains de ces travaux agricoles communautaires, de ces rituels et de ces fêtes. Les rituels de classes d'âge forment à la fois un élément dynamique scandant le développement individuel et, grâce à la camaraderie de promotion, un facteur de cohésion au niveau du village et du groupe de villages unis pour les pratiquer.

Les *lug* constituent, contrairement aux garçons non initiés, une classe faste. Leurs *atyuin* sont nombreux à compter un élément musical: *ébet* du mil et du miel (journées de travaux aux champs, boisson cérémonielle et pour le second danse autour de la case commune qui abrite le caméléon initiatique), *opimbi* (journées de culture, boisson cérémonielle, danse au son de la flûte mais aussi d'un xylophone propre à cette fête).

Les *falug* sont la classe la plus dépréciée, celle qui est soumise aux *atyuin* les plus nombreux et pénibles. A l'initiation ils dansent au son de sifflets comme pour la cérémonie *schyagis* durant laquelle ils portent des grelots *ohamana*.

La danse est un devoir pour les *ndyar*, hommes par excellence. En 1968, les vieux d'Etyolo ont à un certain moment retiré le droit de distribuer la bière aux *ndyar* qui ne se conduisaient pas comme la tradition le voulait, ne dansant pas, ne plaisantant pas avec les femmes. Les *ndyar* dansent et chantent lors de nombreuses cérémonies notamment à l'occasion de la bière qui termine leurs *atyuin*. Ils s'accompagnent d'une cloche métallique à battant externe qu'ils sont les seuls à utiliser.

Ainsi la vie quotidienne des Bassari est-elle jalonnée, suivant plusieurs calendriers, d'un nombre important et précis de cérémonies particulières comportant chacune ses propres attributs. Dans la très grande majorité des cas, il s'agit de rituels au cours desquels la musique intervient de manière spécifique et codifiée.

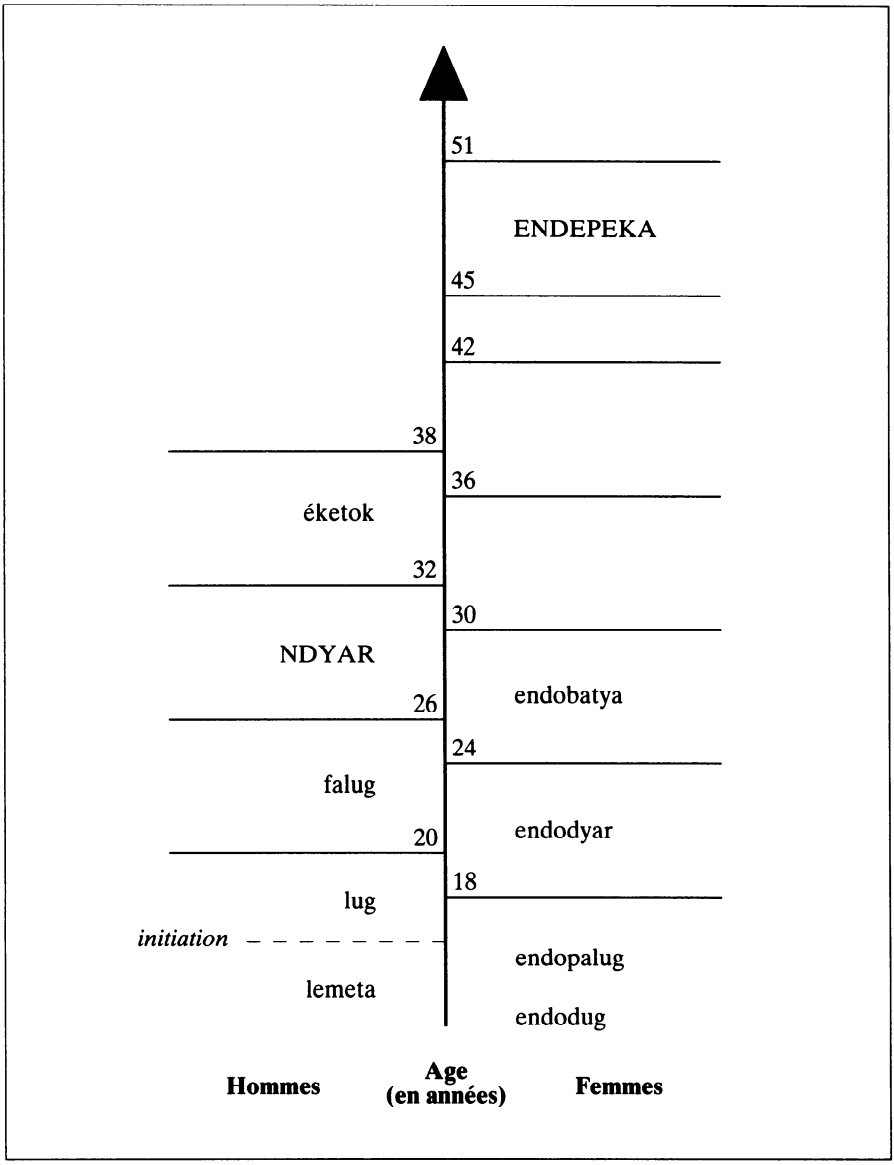


Fig. 2: Principales classes d'âge masculines et féminines chez les Bassari d'Etyolo (âges approximatifs, les classes fastes sont en majuscules).

Ceci est d'autant plus naturel que, comparés aux Coniagui, les Bassari apparaissent dans tous les domaines comme les « grands prêtres » d'un ensemble où les premiers sont plutôt les tenants d'une organisation militaire.

LA MUSIQUE ET LA DANSE

La musique bassari est fortement homogène dans sa forme comme dans son contenu, qu'il s'agisse de celle accompagnant les travaux agricoles, des danses de classes d'âge ou enfin des cérémonies de masques et *khoré*. C'est avant tout une musique vocale de type antiphonal où alternent soliste(s) et chœur. Pour chaque circonstance il existe un répertoire propre constitué d'un nombre plus ou moins important de chants que l'on interprètera en les enchaînant les uns aux autres, leur succession comme la durée de chacun d'eux étant laissées au libre arbitre des participants. Mais la musique bassari n'est pas pour autant une musique purement vocale: à chacun des répertoires est associée une panoplie d'accessoires musicaux. Cependant, il convient de remarquer que la valeur de ces derniers est d'ordre circonstanciel et rituel et non pas réellement musical: entraînés par le mouvement des danseurs ou agités par eux, leur rôle est de «donner à voir» le statut social de ceux qui les portent plutôt que de «donner à entendre» une partie musicale réellement autonome ou personnalisée. Enfin, certains instruments de musique proprement dits (aérophones essentiellement) peuvent intervenir lors de ces différentes manifestations. Leurs modalités de jeu comme les pièces qu'ils sont amenés à faire entendre montrent là aussi, du point de vue musical, un statut d'ordre secondaire. En effet, en dehors de certaines processions particulières, leurs interventions sont limitées et la plupart du temps nullement obligatoires: elles consistent pour l'essentiel à accompagner la danse lors de certaines pauses des chanteurs solistes ou lors des moments de repos des masques.

Ainsi voix et instruments de musique, s'ils participent à l'élaboration de l'édifice sonore, ne peuvent être en aucun cas envisagés de façon similaire, tant leurs statuts respectifs sont éloignés l'un de l'autre, ce que prouve le type de discours y faisant respectivement allusion. Pour la musique vocale, les entretiens portent sur la technique, la qualité de l'émission, sur l'appartenance à un lignage réputé pour ses chanteurs, sur une certaine esthétique vocale différente d'un village à l'autre ainsi que sur la valeur au fil des années des «promotions» successives d'individus. En revanche, pour ce qui concerne l'usage des accessoires musicaux et le jeu des instruments de musique, l'entretien «dérive» d'emblée sur leur place dans le cadre de telle ou telle cérémonie, les moments et les lieux de leurs interventions, les précautions – voire les prescriptions – et les interdits liés aux personnes les utilisant, au calendrier agraire annuel ou encore hexannuel des classes d'âge.

C'est la raison pour laquelle il semble judicieux d'envisager l'expression musicale bassari d'un double point de vue: d'une part la musique instrumentale où chacun est simplement en droit d'agir en fonction de la place qu'il occupe dans la société mais se doit de le faire conformément aux devoirs qui sont les siens, et d'autre part la musique vocale, domaine où la valeur artistique personnelle est reconnue de tous.

Fig. 3: Cérémonie de jeunes gens à Négaré (Guinée). Au premier plan, la jeune danseuse porte des grelots de cuivre au bas de son tablier de perles et à la taille. Photo: Monique Gessain, 1946.

La musique instrumentale

L'usage de la plupart des instruments de musique ou des accessoires musicaux est régi par des interdits portant soit sur l'objet lui-même (il ne doit pas être nommé pendant sa fabrication ; sa perte entraîne une amende infligée parfois à l'ensemble de la classe d'âge qui en a l'usage), soit sur le joueur (qui doit ou ne doit pas appartenir à telle classe, être initié ou possédé par l'esprit *khoré*) ou encore sur le moment ou enfin le lieu de son utilisation (l'instrument ne peut être joué que de jour ou de nuit, en telle saison – par exemple pendant la période de floraison d'un certain arbre –, exclusivement à l'occasion de telle danse, fête ou cérémonie). C'est le cas de nombreux aérophones tels que certains sifflets, les flûtes traversières et la clarinette, l'usage de ces dernières étant restreint, en dehors des danses, aux deux mois précédant la floraison d'un arbre au rôle symbolique, comme c'est le cas également de la trompe traversière, interdite de jeu la nuit.

L'utilisation de tel instrument à telle ou telle cérémonie permet d'en mesurer les connotations rituelles respectives. Il en est ainsi des types d'aérophones utilisés au cours des différentes danses des *lug*: le sifflet *ékolikher*, libre de tout interdit et de toute connotation rituelle, n'est joué qu'à l'une d'elles. En revanche, certains instruments ne sont utilisés que par les membres d'une seule classe d'âge ou par des masques ou des *khoré*. Ainsi en est-il d'idiophones par percussion (cloche de métal à battant externe des *ndyar*, calebasse des *endodyar* à la seule cérémonie *kwékwurné*, râcleur des *khoré okéréghé* les nuits qui suivent l'initiation, et xylophone de la danse *opimbi*), des tambours et des cordophones.

L'usage des instruments de musique est donc sévèrement réglementé dans le cadre de situations contrôlées: l'exemple des grelots *ohamana* servira ici à montrer la fréquence et la variété de leurs utilisations tant profanes que rituelles. Ces grelots de fer fabriqués par le forgeron sont constitués d'une plaque ovale repliée, retenant une ou deux petites billes de fer. Il en existe de plusieurs tailles (les plus fréquents ont aujourd'hui quatre à cinq centimètres de long, mais il y en avait autrefois de plus grands).

Un ou deux de ces grelots peuvent être fixés à la cheville d'un enfant apprenant à marcher: le son produit l'y encourage... En dehors de ce cas bien particulier, les *ohamana* sont soumis à de nombreux interdits. C'est ainsi que leur port est défendu la nuit en dehors des danses, sauf aux masques *lénèr* et aux *falug*, lors de l'initiation. Dans la journée, ces derniers en portent, aux chevilles ou sous les genoux, pour signaler en marchant leur présence aux *ndyar* qui, les entendant, les injurient et leur jettent des pierres. Ces mêmes *falug* les enlèvent en arrivant le soir aux cases communes des jeunes gens afin de ne pas être confondus avec les masques. En outre, les *falug* portent également des *ohamana* à la main en allant à la cérémonie *schyagis*, ou fixés à leurs pilons à la cérémonie *eyuk*.

Pour leurs danses, hommes, masques et *khoré* portent également des *ohamana*: les hommes des classes d'âge jeunes, certains *khoré* et les masques *lénèr* sous les genoux ou aux chevilles, les masques *lukuta* « de la danse » aux chevilles, les masques *lukuta* « de la bataille », *gwangwuran* des semailles et *péna* sous les genoux, enfin « l'esprit caméléon » aux poignets lorsqu'il joue du tambour.

Parmi les femmes, seules les *endépéka* portent des *ohamana* aux chevilles lors de la danse *épéka* avec les masques *lukuta*. Le terme *épéka*, qui a donné son nom à cette classe de femmes – la plus valorisée –, désigne une chorégraphie particulière: lors de celle-ci, les *endépéka* avancent et reculent l'une derrière l'autre, presque sur place dans le cercle de danse, sans regarder au centre et en silence. Au cours de ce «piétinement glissé», elles ne doivent pas faire entendre les *ohamana* fixés à leurs chevilles, afin, dit-on, de ne pas concurrencer les masques *lukuta* (on dit d'ailleurs «faire *épéka*, c'est chanter»). Il est à noter que comme pour d'autres cas, si l'une des danseuses égare ses *ohamana*, une amende sera infligée à toute sa classe d'âge.

Ainsi, un accessoire musical aussi fréquemment répandu que ces grelots offre-t-il un très large éventail d'utilisations allant des moins musicales et des plus profanes (encourager un bébé à la marche ou signaler la présence d'un *falug* pour permettre à ses «pères» de l'insulter) à la plus paradoxale (marcher sans entraîner la mise en mouvement du grelot en transformant un accessoire sonore en objet muet) et à la plus rituellement marquée: la chorégraphie *épéka* est propre aux *endépéka* dansant avec les masques *lukuta* chez le chef ou à l'occasion de la visite de ces masques à un enfant qui leur a été confié. *Endépéka* et *lukuta* entretiennent en effet une relation privilégiée qui se manifeste à l'occasion de diverses cérémonies sacrificielles et de cette prise en charge de la croissance et de la santé d'enfants malades, relation participant à l'évidence du rituel, voire du sacré.

De ce point de vue, les *ohamana* parcourent l'échelle des valeurs «humaines» dans son intégralité depuis les enfants et les *falug* (classe d'hommes la moins valorisée, devant accomplir le plus de travaux obligatoires et fournir le plus de prestations à leurs aînés) jusqu'aux *endépéka* (classe de femmes la plus valorisée, ayant le plus de responsabilités). Situation qui trouve une analogie dans leur statut musical: ainsi les grelots *ohamana* sont-ils amenés à produire, selon la circonstance, un simple bruit ou un rythme, du son ou du silence; musicalement, ils peuvent être considérés comme des instruments joués à la main, des accessoires musicaux entraînés par la danse ou des ornements volontairement muets. Cette liste pourrait se prolonger... En effet, la cloche de fer des *ndyar* et les grelots joués à la main par les *falug* et certains *khoré*, portés sous les genoux par les *lemeta*, *lug* et *ndyar* à certaines cérémonies ainsi que par les *gwangwuran* danseurs, et fixés à la canne – sonnailles des *lénèr* et *lukuta* de la danse, sont identiques aux *ohamana* par leur matière et par leur forme sinon par leur taille. Un anneau de fer au pouce, des billes métalliques à l'intérieur ou des anneaux aux extrémités en font respectivement une cloche à battant externe, des grelots ou des sonnailles, tantôt utilisés comme accessoires musicaux dont le son est produit par le mouvement corporel des danseurs, ou comme instrument de musique proprement dit lorsqu'ils sont joués à la main ou fixés à la canne du masque frappant le sol en cadence.

La charge rituelle dévolue aux accessoires musicaux n'est cependant pas extensible au jeu des instruments de musique. Ceux-ci – aérophones et membra-

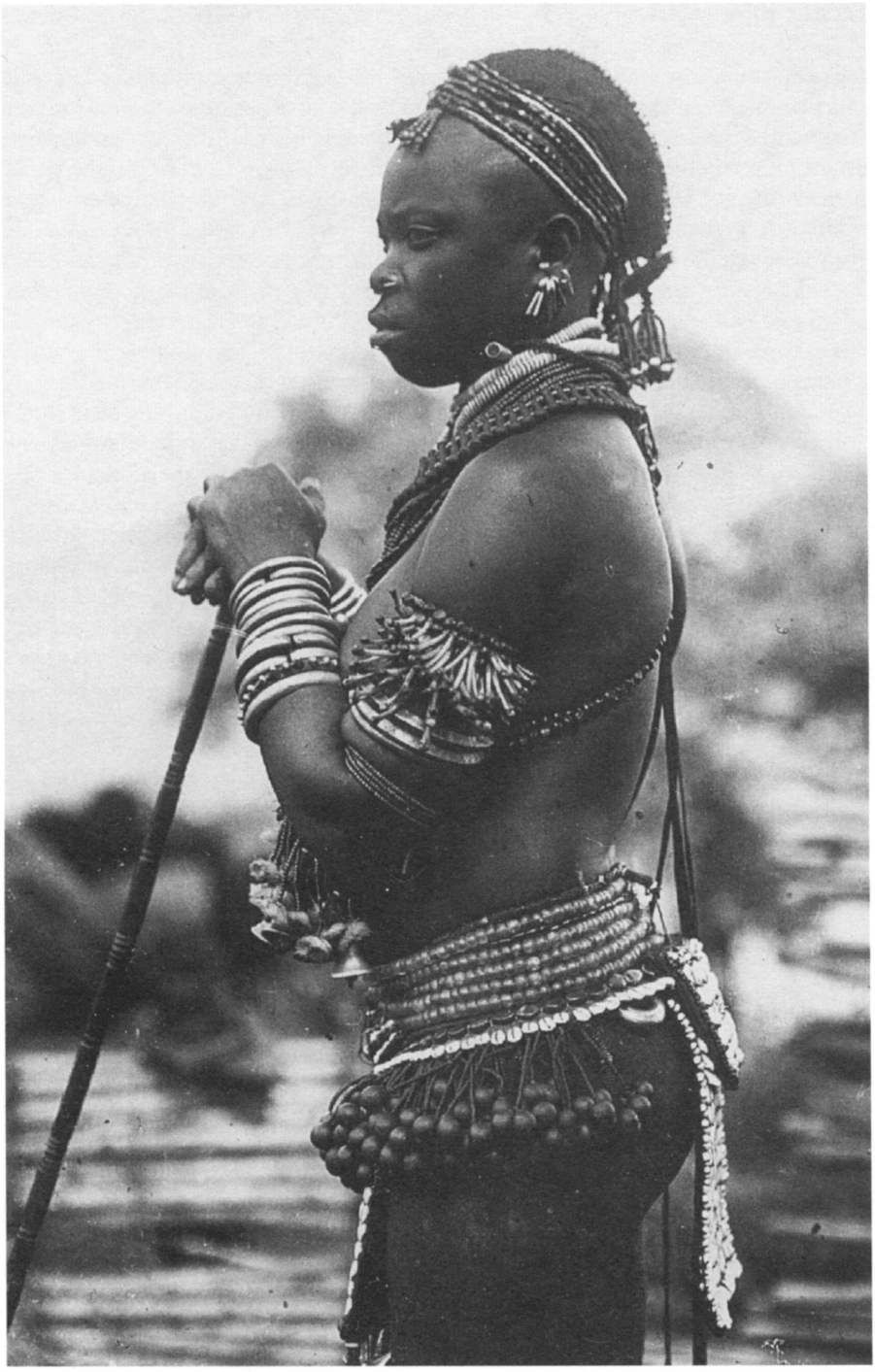
nophones, pour l'essentiel – confirment néanmoins à leur manière l'assujettissement très fort des modes d'expression musicale au cadre social dans lequel ils sont utilisés. Qu'on en juge: les aérophones sont techniquement peu élaborés et leurs répertoires fort limités servent généralement de support à la danse ou d'accompagnement pour certaines processions. C'est ainsi que le critère permettant de classer chacune des pièces constituant ces répertoires se situe sur le plan de leur tempo d'exécution (rapide ou lent) et non pas sur celui de la formulation mélodique propre à chacune d'elles. Il arrive même que l'on nomme certaines de ces pièces par le nom du tempo qu'elles utilisent, *ayand-ayand* (rapide) ou *endémané* (lent), quand le répertoire ne se trouve pas tout simplement composé de deux pièces, «*ayand-ayand*» et «*endémané*». Cette répartition des pièces, fondée somme toute sur un critère d'ordre chorégraphique, se trouve confirmée par une condition particulière d'utilisation des instruments à vent: ces derniers sont toujours joués en solo; autrement dit, il leur est impossible d'accompagner une quelconque partie vocale, ce qui atteste, si besoin était, leur rôle lié à la danse dans le cadre des manifestations où on les utilise.

Quant aux tambours, leur contribution est, elle aussi – mais pour d'autres raisons – strictement réglée, leur usage se trouvant réservé aux cérémonies en rapport avec la symbolique du caméléon. C'est dire, ici encore, la part de l'interdit puisqu'une catégorie instrumentale entière, les membranophones – et non des moindres, vu le contexte des sociétés environnantes – brille tout autant par son exclusion de la majorité des cérémonies que par sa présence à quelques-unes des principales.

L'instrumentarium des Bassari se trouve donc en quelque sorte détourné de sa fonction musicale: marqué essentiellement par la présence de la prescription – quand ce n'est pas de l'interdit – lorsqu'il s'agit des accessoires musicaux surdéterminés comme on l'a vu par la fonction rituelle, traité «accessoirement» et de manière volontairement limitée en ce qui concerne les instruments de musique. Il est bien évident que la pertinence d'un tel usage ne peut s'envisager dans le champ de l'exécution proprement musicale; par voie de conséquence, il devient tout aussi évident que l'on ne peut parler ici de musique instrumentale: ses ressources, ses modes d'intervention comme ses conditions d'exécution montrent que ce qu'il convient dans tous les cas de préserver n'est pas tant un résultat sonore qu'une conformité gestuelle. Comme l'illustre à sa manière la danse *épéka*, interpréter c'est avant tout accomplir les mouvements préconisés pour chaque cas de figure.

Ainsi, à la limite parfois du vestimentaire, les accessoires musicaux sont le premier jalon d'un continuum qui, passant par les instruments de musique, relie le visuel au sonore puis, avec la voix, au musical dans le cadre du rituel.

Fig. 4: Parmi les ornements (dont beaucoup sont aujourd'hui démodés) portés par cette jeune femme d'Itaor (Guinée), un sautoir et une ceinture faits de très nombreux grelots et clochettes de cuivre. Photo: Pères du Saint-Esprit, entre 1927 et 1935. ▶



La musique vocale

S'il est un sujet sur lequel tous les Bassari se rencontrent, c'est bien dans le goût très prononcé qu'ils ont pour l'expression vocale, pour ses qualités importantes comme nécessaires qu'ils savent juger en amateurs chevronnés. La connaissance intime que chaque individu a de la situation musicale locale est sur ce point stupéfiante: sur le plan des qualités vocales, on est au fait non seulement de la valeur de chaque individu à l'intérieur du village que l'on habite, mais encore des groupes que constituent les différentes classes d'âge et ce, à travers l'ensemble des villages environnants. On évalue également très précisément, en fonction des années, la primauté d'un village sur l'autre, d'une classe d'âge sur une autre, des masques d'un village par rapport à ceux d'un autre. Sur ce plan, une foule d'anecdotes personnelles comme d'événements connus de tous démontre la connaissance réellement vivante de la musique dans son évolution passée, de la situation qu'elle occupe sur l'heure, jusqu'à cette manifestation de l'inquiétude ressentie pour son proche avenir. Ce qu'il est important de souligner dans tous les cas, c'est la convergence des points de vue: aucun chauvinisme ne s'y manifeste.

Sur le plan terminologique, un certain nombre de mots désignent la voix d'un point de vue général, la voix parlée et enfin la voix chantée. Pour cette dernière, les expressions distinguent une bonne voix («liquide», de la gorge) d'une mauvaise (le chanteur «croque» la voix avec les dents). La gradation entre ces deux extrêmes permet de jauger le style propre à chaque village limitrophe, voire celui de lieux plus éloignés comme ceux qu'habitent, par exemple, les Bassari de Guinée. Mais il n'y a pas que le timbre qui entre en ligne de compte; la qualité d'une voix dépend également du savoir-faire du chanteur: il existe en effet une véritable stratégie de jeu dans l'émission vocale. Sans elle, il serait impossible au chanteur de faire ressortir sa voix par rapport à celle des autres à l'intérieur du chœur, sans pour autant crier. Pour ce faire, plusieurs moyens existent, mais la technique la plus efficace se base sur un procédé d'hétérophonie relative. Celui-ci, comme l'expliquent les musiciens, consiste tout simplement à ne jamais chanter exactement comme son voisin: il faut, pour être un bon chanteur, savoir *changer le goût de la chanson*. Une bonne voix est une voix «*sucrée*», une voix qui ne se trouve jamais à l'unisson de celle du chanteur situé à proximité immédiate. «Si deux personnes vont ensemble sur une route, elles se trouvent l'une derrière l'autre, ou l'une à côté de l'autre. Dans un cas comme dans l'autre, il y en a toujours une qui cache la seconde. En revanche, un bon chanteur est celui qui marcherait à la manière d'un footballeur: il doit savoir *dribbler*, avancer en *zig-zag*». Comme cette métaphore le suggère, en «sucrant» sa voix, le chanteur évite le passage trop direct d'un son à un autre: par l'adjonction de petits mélismes, il apportera à la mélodie de légères mais continuelles modifications de trajectoire qui auront pour effet de le faire remarquer et de retenir l'attention des auditeurs.

Outre les caractéristiques générales décrites ci-dessus, il existe une technique vocale strictement réservée aux masques: la voix d'eau. Son apprentissage se déroule loin du village, lors de la retraite d'initiation des jeunes gens. Cette voix

se caractérise par un mode d'émission guttural bien particulier qui, de plus, donne lieu à certaines variantes; c'est ainsi que l'on distingue deux types de voix d'eau: l'eau de derrière et celle de devant. Loin d'être des effets de style, ces variantes possèdent des règles d'utilisation précises, qui varient d'un type de masque à l'autre. Enfin, il faut distinguer voix parlée et voix chantée (ainsi les *khoré* parlent «à l'envers», c'est-à-dire qu'ils emploient un langage différent de la langue bassari, mais chantent en langue bassari), la voix chantée pouvant être haute ou basse, aiguë ou grave, légère ou lourde, et pour les masques plus ou moins «gluante».

Malgré ce qui peut apparaître comme un «art pour l'art», tant les discussions vont bon train concernant les mérites respectifs de telle ou telle voix, force est de reconnaître une fois de plus combien la musique se trouve inexorablement investie, là encore, de conditions qui la dépassent largement: bien que l'on atteigne des qualités proprement individuelles ignorées dans le jeu des instruments de musique, la voix se trouve malgré tout au service d'une conduite générale pour laquelle le chant joue un rôle de tout premier plan. Pour s'en convaincre, il suffit de voir le nombre de règles qui régissent, par exemple, l'utilisation de la voix d'eau: l'émission gutturale de la voix possède deux variantes, utilisées différemment selon les masques; celles-ci, de plus, concernent aussi bien la voix parlée que la voix chantée et, pour cette dernière, suivent de près la courbe mélodique.

Comme on le voit, l'abondance de l'information transforme peu à peu cette forme d'art en science pour l'application de laquelle le simple fait d'être doué ne suffit plus: il faut apprendre, et c'est là que la société bassari étonne une fois de plus. En effet, cette précision dans la connaissance de la technique vocale impliquerait partout ailleurs une forme de spécialisation volontairement choisie de la part de certains individus; et c'est vrai que pour les Bassari, il semble difficile d'être à la fois bon chanteur et bon cultivateur. Mais cette incompatibilité est en quelque sorte «naturelle» car elle ne relève pas de la volonté individuelle, mais bel et bien d'une appartenance familiale: une belle voix s'hérite. Sans pour autant subir de pression de la part de la société ou ressentir un quelconque devoir envers elle, certaines personnes ont une propension plus marquée que d'autres pour le chant: propension qui, entretenue, donnera naissance à de véritables qualités, ceci entrant pour tous dans l'ordre logique des choses en trouvant là encore une raison d'être sociale. En guise de contre-exemple (et comme pour affirmer s'il en était encore besoin cette réglementation), il semble qu'on ne puisse que rarement parler chez les Bassari de musique de pur divertissement. Le chant lui-même – si valorisé – est entièrement réservé aux occasions «formelles», c'est-à-dire collectives: on entend rarement un individu isolé chantonner pour le plaisir, et le répertoire de musique vocale propre à chaque classe est perdu pour qui accède à la classe supérieure. Chacune a ses devoirs et ses propres plaisirs. De même, il est frappant de voir combien peu variée est la musique s'adressant aux enfants ou celle qui leur est propre: une ou deux berceuses, des jeux chantés qui, contrairement à ce que l'on observe dans les populations voisines, se comptent sur les doigts de la main. Cependant le rôle de cette musique est essentiel, mais c'est bien d'ores et déjà de musique d'adultes qu'il s'agit, à laquelle

participent les bébés sur le dos de leur mère pilant la bière en chantant ou dansant lors des fêtes ou des nombreuses sorties de masques. Plus âgés, les petits garçons imiteront entre eux les chants de dérision de leurs aînés, et aux champs ou le soir, près de la maison paternelle, les masques *lénèr* (il leur est toutefois interdit de s'essayer à « attraper » la voix d'eau), tandis que sur la place du village ils participeront aux fêtes de *lemeta* et *lug*.

Les sociétés égalitaires ont des moyens originaux de classer les individus les uns par rapport aux autres : la compétition entre groupes de villages[1], pour ce qui est de la qualité de voix des chanteurs, en est un remarquable exemple. Institutionnalisée lorsque chaque *lug* chantait en solo pour être jugé par les deux villages concernés, cette compétition reste vivante pour les *felug* et les *ndyar* ; elle existait autrefois jusqu'à la classe des *éketok*. Seuls les chanteurs des villages qui ne partagent pas le même autel initiatique rivalisent ainsi. Les chants d'insulte entre classes d'âge sont un autre exemple de compétition. A l'intérieur du village et dans le cadre de villages pratiquant ensemble *atyuin* ou fêtes de classe d'âge, ces chants comme les autres brimades infligées par une classe de « pères » à une classe de « fils » feraient-ils, comme les *atyuin*, partie de ce continuum (prestations et brimades entraînant « remboursement » par la classe des « petits fils » aux « fils ») qui assure la pérennité de la société bassari ? A l'opposé de cet axe vertical, les danses de *lemeta* et *lug*, que nous avons considérées comme non rituelles peuvent être nécessaires à la cohésion « horizontale » des jeunes des différents villages bassari et ce d'autant plus que le groupe des villages dansant ensemble, successivement dans chacun d'eux, diffère du groupe de villages partageant un même autel initiatique ou pratiquant ensemble différents *atyuin*.

La danse

Si les chorégraphies paraissent peu diversifiées, leur très stricte codification revêt, ici encore, une grande importance symbolique. Les filles les plus jeunes ne peuvent danser que sur place, en avançant et reculant face au centre du cercle de danse, mais sans aucun déplacement latéral. C'est seulement après avoir accompli *dyanilémo* (le plus important des *atyuin* féminins) que les *endobatya* auront le droit de tourner comme le font les hommes (dans le sens contraire à celui des aiguilles d'une montre), côte à côte ou bien l'une derrière l'autre. Les femmes plus âgées dansent ainsi en tournant autour du cercle de danse, à quelques exceptions près : les *endobatya* perdent ce privilège lors de certaines danses si les chasseurs ayant tué des animaux prestigieux leur volent leur ornement *étyéba* (tant qu'elles ne le leur auront pas repris, elles devront danser sur place) ; les *endépéka* dansant *épéka* avancent et reculent l'une derrière l'autre presque sans se déplacer.

---

1 De tels « concours » entre villages s'observent chez les Sérèr (Dupire).

Fig. 5: Le masque *gwangwuran* d'Etyolo (Sénégal) au visage dissimulé par une cagoule de tissu d'écorce blanc, à la ceinture de feuilles de kapokier et aux ornements de bras en lanières de feuilles de ronier porte sous les genoux des grelots de fer. Muet, il répond aux salutations et rythme sa danse en jouant de cloches métalliques: haute cloche de cuivre européenne à battant interne à la main gauche, cloche de fer à battant externe à la main droite. Photo: Robert Gessain, 1969.

Les mouvements des différents danseurs sont strictement réglementés et nommés. Ainsi lorsque des *lemeta* initiés et des *lug* participent à la danse lemeta, les premiers ne chantent pas mais dansent au son des aérophones, tandis que les seconds chantent et dansent autour des *lemeta*.

Les jeunes filles participent aux danses des jeunes hommes, en dansant, mais elles ne chantent pas. Elles dansent également lors des sorties de masques *lénèr*. En revanche, les plus âgées d'entre elles dansent mais chantent également au rituel *kwékwurné*, et les jeunes femmes *endobatya* chantent seules en cultivant pour gagner le sorgho destiné à la boisson qui clôturera le plus important des *atyuin* féminins. Interlocutrices privilégiées des masques *lukuta*, les *endépéka* dansent et chantent avec eux. Enfin, les femmes les plus âgées dansent, chantent et crient à leur guise avec les masques *lukuta*.

Evolution récente du rituel et de la musique

Chorégraphie, instruments de musique et accessoires musicaux, voix des humains, des *khoré* et des masques ont une connotation rituelle plus ou moins marquée. Lorsque l'un d'entre nous, dans les années 1946 à 1949, a parcouru pour la première fois le pays bassari, l'omniprésence du rituel et de la musique y était évidente; un autel de pierres marquait chaque carrefour et en dehors de toute cérémonie, les collines bruissaient à la fois des grelots, des bracelets métalliques portés par les femmes et des sifflets, flûtes, cithares et clarinettes joués par les garçons surveillant les troupeaux ou protégeant les récoltes des oiseaux ou des singes.

Aujourd'hui, les participants aux rituels sont moins nombreux qu'il y a vingt ou trente ans. Même si les rituels de changements de classe se sont généralement conservés, les brimades subies par les plus jeunes sont moins sévères et la retraite des initiés peut être écourtée. Certains éléments d'*atyuin* ont disparu – parfois l'élément brimade (jusque dans les années trente, la danse des *lug* était pour les *falug* une occasion de leur infliger une brimade: ils leur couvraient le visage de cendre; cette coutume a disparu), parfois l'élément musical (la danse d'*opimbi* a disparu, avec le xylophone qui n'était joué qu'à cette seule occasion, mais cultures et boisson d'*opimbi* persistent). L'usage de certains instruments de musique, dont les spécialistes étaient encore nombreux dans les années soixante, s'est peu à peu perdu comme la pratique de certaines danses de classe d'âge disparues du village d'Etyolo avant 1970.

On s'accorde généralement à mettre en relation l'abandon de ces danses et les migrations de jeunes gens qui, chaque année à la saison où elles avaient lieu, sont de plus en plus nombreux à être partis dans les villes du Sénégal oriental. Mais dans le même temps, d'autres aspects du rituel et de la musique voyaient leur importance grandir: ainsi le nombre croissant des sorties de masques chanteurs *lénèr* en hivernage correspond à l'agrandissement progressif de la surface des champs sur pente où sont cultivées céréales et légumineuses. Ces deux ten-

dances dans le domaine du rituel et de la musique sont-elles liées? On pourrait trouver une confirmation de cette hypothèse dans l'évolution de l'usage de certains aérophones qui accompagnaient les danses profanes de jeunes gens, *lemeta*, *lug* et *ndyar*. Dans les villages où ces danses ont disparu, le sifflet *atyiroti* et, en certaines circonstances, les flûtes appariées (à défaut de ce sifflet et de ces flûtes, on jouera de la flûte traversière *andyuré*), comme la flûte traversière *ingwéléshira* ou encore la clarinette peuvent aujourd'hui accompagner les danses de masques *lénèr*, au rôle moins ritualisé que celui des masques *lukuta*, et dont les sorties sont aujourd'hui plus fréquentes qu'en début de siècle.

CONCLUSION

Sans doute pourrait-on considérer chez les Bassari divers types de musique sans connotation rituelle:

1) des chants de travail ou de divertissement: les quelques berceuses et jeux d'enfants, les chants de travaux agricoles (de garçons, de femmes à leurs corvées d'*atyuin*, d'hommes *ndyar* et plus âgés), les chants de femmes au pilage de la bière (à l'exception toutefois des cas où ce pilage est soumis à interdits). On pourrait peut-être inclure dans cette catégorie les chants d'insultes des garçons *lemeta* lors des travaux agricoles et ceux des *falug* envers les *lug* le soir aux maisons communes des jeunes gens, lorsqu'ils dansent la danse des *lénèr* ou celle d'*omangaré*, sans accompagnement instrumental.

2) le jeu individuel d'aérophones en certaines saisons par les adolescents, lorsqu'ils surveillent les récoltes et les troupeaux, ou aux maisons communes des jeunes gens pour animer les soirées de danse.

3) les danses de jeunes classes d'âge, quoique la compétition entre chanteurs et les brimades entre classes n'y soient jamais complètement absentes. Ainsi, la danse des *lemeta* en saison sèche nous apparaît sans connotation rituelle et nous serions tentés d'en rapprocher les autres danses de jeunes classes d'âge à la même saison, quand bien même l'aspect «compétition entre chanteurs» demeure institutionnalisé dans la danse *bambéshar* des *lug*, et même si les *falug* injurient les *lug* et leur infligent des brimades quand ils dansent.

Reste à savoir si cette interprétation «profane» conviendrait pour l'ensemble des danses de classes d'âge. Peut-on l'étendre, par exemple, à la danse *oyar* des *ndyar* plus âgés lorsque l'on sait que ces derniers y jouent des cloches à battant externe très proches de celles en noix de ronier de leurs cadets, mais faites par les forgerons dans des plaques de fer et, de ce fait, hautement valorisées. De plus, contrairement aux danses *lemeta* et *lug*, de la bière de sorgho est bue à l'occasion d'*oyar*, bien que celle-ci ait été préparée à l'aide de sorgho récolté en dehors de cultures *atyuin*.

Cette interprétation semble plausible si l'on se souvient que les danses *lemeta*, *lug*, *bambéshar* et *oyar* n'entrent pas dans le cadre des *atyuin*: danses de simple divertissement, elles ne traduisent aucune obligation envers une classe plus âgée, et n'entraînent donc aucun remboursement par la classe suivante. Les danses *éyuk* et *oyar* des *ndyar* donnent un bon exemple de cette séparation entre les danses à caractère profane et celles à caractère plus rituel. Dansées par les mêmes hommes jouant d'un même type de cloche de fer à battant externe, celles-ci sont cependant bien différenciées. A la première, les danseurs portent des grelots *ohamana* à la cheville et les chants n'y alternent pas avec des soli d'aérophones: *éyuk* est un élément d'*atyuin* à l'occasion duquel on boit une bière fournie par celui chez lequel les *ndyar* ont cultivé cet *atyuin*. A la seconde, au contraire, les danseurs ne portent pas d'*ohamana* et la musique vocale alterne avec des soli d'aérophones (sifflet *atyiroti*, flûtes *andyuré*, *ingwéléshira*, ou *okhiman*): *oyar* est une danse profane à l'occasion de laquelle est bue une bière obtenue en dehors des *atyuin*.

Ajoutons que considérer comme profanes les danses de classes d'âge, c'est exposer aussi un point de vue bassari «actuel». On dit couramment aujourd'hui en pays bassari que si les danses de *lemeta* et de *lug* n'existent plus dans plusieurs villages, c'est simplement parce que ces danses ne sont pas obligatoires et que les membres de ces classes n'ont plus envie de les exécuter. Précisons que ces danses ne peuvent plus y avoir lieu parce que les *lemeta* et les *lug* de ces villages ont presque tous émigré vers la ville, loin du pays bassari, à l'époque où ont lieu ces danses, alors que la plupart d'entre eux retournent au village pour y accomplir leurs *atyuin*; ceci montre bien que danses de classes d'âge et *atyuin* s'opposent par un caractère non obligatoire/obligatoire et peut-être non rituel/rituel. Il n'en demeure pas moins que pour qui a assisté à ces danses et admiré la beauté de ces spectacles sans spectateurs, des mouvements de ces danseuses hiératiques, muettes, au regard tourné vers l'intérieur, l'absence de connotation rituelle semble difficile à admettre tant ces manifestations sont en tous points identiques aux autres danses bassari. La limite entre musical et non musical, ou entre rituel et non rituel paraît, ici, bien imprécise.

Mais l'on pourrait, à l'opposé, considérer comme rituelle toute cérémonie et donc toute musique bassari, ceci pleinement dès l'initiation des garçons et dès la cérémonie *dyanilémo* pour les femmes. Il serait alors possible de dresser un tableau qui, du moins rituel au plus rituel, recouvrirait toutes les expressions musicales. A une extrémité se situeraient le jeu individuel des aérophones par les jeunes garçons, puis les fêtes de classes d'âge; à l'autre les musiques d'*atyuin* et de caméléon, cette dernière regroupant les musiques de chasse et d'initiation. Au premier pôle on trouverait les enfants, garçons non initiés et jeunes filles avant *dyanilémo*, à l'autre les *ndyar* et les *endépéka*. Ce système plus souple serait aussi plus conforme à la réalité bassari dans laquelle tel aérophone est peu rituel lorsqu'il est joué individuellement et très rituel lorsqu'il entraîne les masques à la danse, où les *ndyar* accompagnent la danse *oyar*, peu rituelle, sans *ohamana* mais avec intervention d'aérophones, mais aussi *éyuk*, danse faisant suite à un rituel, avec *ohamana* mais *a cappella*. La voix parlée s'oppose à la voix chantée, la voix

des hommes à celle des masques; parmi ces derniers, certains sont plutôt musiciens, tandis que les autres ont une fonction plus rituelle sans que jamais, dans ce contexte, musique et rituel ne s'opposent.

S'il n'y avait plus de parcours musical obligé, y aurait-il encore des Bassari? C'est la question que posent ceux d'entre eux qui voient dans la disparition des danses de classes d'âge le début de celle de leur ethnie. Ces danses ne paraissent guère avoir eu de fonction rituelle, mais peut-être leur rôle dans la cohésion des groupes de villages s'avèrera-t-il avoir été nécessaire à la survie du groupe?

Bibliographie

DEHOUX Vincent
1986 «Une danse traversière», *in: Bibliographie chronologique et thématique de Monique Gessain*: 193-198. [Documents du CRA du Musée de l'Homme]

DUPIRE Marguerite
1991 «Classes en échelons d'âge dans une société dysharmonique – Sereer Ndut du Sénégal». *Journal des Africanistes*, t. 61, fasc. 2, pp. 5-42.

GESSAIN Monique
1971 «Les classes d''âge chez les Bassari d'Etyolo» (Sénégal oriental), *in: Classes et Associations d'âge en Afrique de l'ouest*, Denise PAULME éd.: 157-184. Paris: Plon.
1991 «La Civilisation. matérielle des Coniagui (Guinée), d'après des collections de musées». *Journal des Africanistes*, t. 61, fasc. 2, pp. 111-143.

de LESTRANGE, Marie-Thérèse, et GESSAIN Monique
1976 *Collections Bassari, Sénégal, Guinée*. Catalogues du Musée de l'Homme, 342 p.

Discographie

Sénégal. Musique des Bassari. Enregistrements et photographies du Centre de Recherches Anthropologiques du Musée de l'Homme, texte de Monique Gessain. Un disque 30cm/33t, collection C.N.R.S/Musée de l'Homme. Le Chant du Monde LDX 74753.

Sénégal. Masques musiciens d'hivernage. Enregistrements de Vincent Dehoux, texte et photographies de Vincent Dehoux et Monique Gessain. Un disque 30cm/33t, collection Tradition orale ORSTOM-SELAF. CETO 803.

MUSIQUE ET EXCISION CHEZ LES DJIMINI (CÔTE-D'IVOIRE)

Mamadou Coulibaly

L'analyse entreprise ici se rapporte au répertoire musical servant de support aux rites d'excision en vigueur chez les Djimini, une fraction du pays sénoufo qui s'étend au nord de la Côte-d'Ivoire, au sud du Mali et à l'ouest du Burkina Faso.

L'aire géographique des Djimini[1], située à l'extrême sud-est du monde sénoufo, couvre une superficie de 8 320 kilomètres carrés limitée au sud par une frontière commune avec les Akan, l'un des grands groupes ethniques ivoiriens.

Du point de vue démographique, les Djimini sont estimés à 59 000 habitants répartis en cent huit villages, qui se subdivisent en dix-huit groupes dialectaux, ayant en commun l'usage d'une variante de l'idiome sénoufo qu'ils nomment bambara[2]. Outre cette langue, le diula[3], (une variante du bambara parlée au Mali), l'agni-baoulé (la langue des Akan) et le français occupent une place importante dans leur vie quotidienne.

De toutes ces langues, seuls le sénoufo et le diula se reflètent dans les habitudes coutumières du pays. D'ailleurs les Djimini d'aujourd'hui se distinguent eux-mêmes moins comme des Sénoufo que comme la somme de deux composantes socio-linguistiques[4]: 1) les Djimini-bambara qui parlent le sénoufo et partielle-

---

1 Les chiffres relatifs à la géographie et à l'organisation démographique du pays djimini m'ont été fournis à Dabakala, capitale administrative dudit pays, en 1986, par les autorités sous-préfectorales.

2 En pays djimini, sont considérés comme Bambara parlant un dialecte bambara, les individus d'ascendance sénoufo qui en réalité parlent une variante de l'idiome sénoufo. Aussi le vocable *bambara* s'applique-t-il aux non-musulmans (animistes et chrétiens). En ce cas, il est uniquement utilisé par les musulmans.

3 Le terme «diula» recouvre trois significations chez les Djimini: 1) il sert à qualifier une langue, une variante du bambara parlé au Mali; 2) il s'applique aux minorités malinké récemment implantées dans le pays; 3) il est enfin utilisé pour désigner les musulmans. Du reste le terme *diula* s'oppose au mot *bambara* dans son acception djimini.

4 La population djimini-bambara se compose exclusivement d'individus d'ascendance sénoufo. Ces membres sont hétérogènes du point de vue linguistique et religieux. En effet, parmi eux, certains pratiquent l'islam ou le christianisme. Le diula, que 95 % d'entre eux parlent, semble être un emprunt de longue date. Quant aux Djimini-diula, ils se composent de Malinké, ayant émigré en pays djimini à une période relativement récente, et d'une minorité d'hommes et de femmes d'ascendance sénoufo qui, à la suite de leur islamisation, ne parlent que le diula et vivent essentiellement selon les normes coraniques.

ment le diula; 2) les Djimini-diula qui se caractérisent par l'usage exclusif du diula. De plus, ces deux entités renvoient à des considérations d'ordre religieux. Les Djimini-bambara ont une vie religieuse reposant sur l'animisme, auquel se superposent l'islam et le christianisme, qui ne concernent qu'une infime partie de la population. Pour ce qui est des Djimini-diula, la situation religieuse paraît moins floue, car ces derniers ne pratiquent que l'islam. Mais derrière ce monothéisme se cachent des pratiques animistes exercées par les Djimini-diula, qui dénotent leur origine sénoufo.

Les deux composantes socio-linguistiques ou socio-religieuses résultant de la structuration des Djimini se reflètent dans l'espace. De fait, les dix-huit groupes dialectaux qu'elles forment remontent à l'origine de la société qui ne regroupait que des Sénoufo. La composition actuelle de celle-ci est consécutive à l'islam qui, très tôt, s'est implanté dans le pays. Malgré cette influence, devenue aujourd'hui un phénomène social de grande ampleur, la structure originelle des Djimini demeure[5]. Le groupe dialectal conserve sa dénomination sénoufo, qui sert également à désigner les individus et l'espace géographique qu'ils occupent. En son sein, Djimini-bambara et Djimini-diula se distinguent par des habitats séparés, soit sous forme de villages, soit sous forme de quartiers de villages.

En dépit de leur subdivision en deux entités et malgré l'impact de l'islam, les Djimini restent solidaires des principaux traits culturels sénoufo qui sont le culte de la terre et l'initiation des classes d'âge. Souligner ce lien revient à dire que les rites que j'aborde dans cet article sont pratiqués ailleurs. En d'autres termes, ils sont communs à l'ensemble des Sénoufo qui, à ce jour, sont estimés à un million d'habitants répartis en une trentaine d'ethnies. Aussi sont-ils diversement pratiqués dans d'autres groupes ethniques en Côte-d'Ivoire, au Mali et au Burkina Faso, par exemple, et suivant des modalités variables.

Chez les Djimini-bambara, qui sont les garants de la tradition sénoufo, *sagbara*[6] est le nom donné aux rites d'excision. De fait, *sagbara* est un terme polysémique s'appliquant en premier lieu à une institution initiatique qui se présente comme le principal vecteur du jeux social djimini. Facteur de cohésion sociale,

---

[5] Chez les Djimini, en dépit de l'avènement du monde moderne, les animistes, notamment les Djimini-bambara, conservent le pouvoir traditionnel concernant l'usage du sol. Cet usage obéit à une réglementation faisant apparaître au sein du pays trois espaces géo-économiques régis par des hommes appelés *tra-finin* (terre-propriétaires) en langue sénoufo. Ces hommes sont des descendants des clans fondateurs du pays djimini. Leur fonction consiste à veiller au respect des frontières délimitant les cantons, les groupes dialectaux et les espaces villageois. Dans l'exercice de cette fonction, ils ont sous leur autorité des délégués, en l'occurrence des chefs de groupes dialectaux, des membres de leur lignée chargés de l'application des normes liées à l'usage du sol au sein de leur «territoire».

[6] *Sagbara* est autonyme de *poro*, une institution commune à l'ensemble du monde sénoufo. le *poro*, pour reprendre l'expression de Bohumil Holas, (1966: 153), est aussi une «université ou tout membre de la société reçoit, par degré, une instruction complète. Le but final de cette institution est de conduire l'homme de son état primitif d'animal à celui de l'unité sociale parfaite, ou, en d'autres termes, de recréer, de réaliser l'homme».

cette institution se fonde sur le clivage sexuel. Dès lors, on distingue dans la société deux branches du *sagbara*: une branche féminine et une branche masculine qui, on s'en doute, sont consubstantielles, bien qu'elles recouvrent chacune des traits spécifiques.

Ainsi, au sein du *sagbara* féminin apparaît le *ponon*, une structure interne dont les membres, uniquement des femmes âgées, ont la charge des questions touchant à la pratique de l'excision. Cette structure se révèle comme une académie, que dirige une femme spécialisée dans l'acte chirurgical afférent à l'excision que les Djimini appellent initiation, tout comme l'ensemble des rites prenant corps dans le cadre du *sagbara*. *Ponon-fô* (titulaire du *ponon*) est la dénomination de cette femme qui a hérité de sa fonction à la suite de la mort de sa mère ou d'une proche parente qui en était la détentrice. Au sein de la société et dans chacun des dix-huit groupes dialectaux qui la composent se trouve au moins une représentation du *ponon*. Au reste, l'organisation de ce dernier à travers le pays reflète la structuration de la population qui révèle cinq clans. A l'intérieur de chaque clan, il existe autant de *ponon* que de lignages, de sorte que tout sujet à initier l'est parmi les siens.

L'initiation au *sagbara* est donc un rite qui objective tout à la fois une conscience collective, celle de la société globale, et une individualité sociale, notamment le lignage. En effet, ses règles et ses modalités pratiques sont identiques pour toutes les Djimini, et ce, malgré l'islamisation systématique des femmes djimini-diula. Ce facteur religieux explique sans doute pourquoi, dans la plupart des villages ou quartiers de village que ces femmes habitent, il n'existe aucune représentation du culte initiatique. Mais, comme chaque habitation de Djimini-diula est sous tutorat d'un village djimini-bambara, les femmes diula se déplacent chez des consœurs animistes de leur clan qui détiennent le *ponon*, à l'occasion des cérémonies d'excision.

Le temps initiatique des femmes djimini s'ouvre à l'occasion de funérailles qui conditionnent les rites d'excision. Il s'ensuit une période de réclusion, de durée variable d'un *ponon* à l'autre (un à six mois), au terme de laquelle intervient une cérémonie réhabilitant les initiées à la vie normale. Dans la tradition djimini, les rites d'excision se déroulent en un cycle initiatique comportant deux parties. La première et la seconde sont respectivement consacrées à la mutilation partielle du clitoris et des petites lèvres vaginales des sujets à initier. Du reste, cette subdivision coïncide avec deux catégories d'initiées que les Djimini nomment *sagbafire* et *sagbagboro*.

La première catégorie forme une classe d'âge composée de jeunes enfants et d'adolescentes qui ouvrent le cycle initiatique. La seconde, notamment *sagbagboro*, regroupe des adolescentes et les filles ayant atteint l'âge de la puberté, qui sont concernées par la mutilation des petites lèvres vaginales. La vie musicale servant de support au cycle initiatique se compose essentiellement de pièces dansées accompagnant soit *sagbara-yoro* (danse funéraire), soit *sagbana-yoro* (danse de recluses). De quoi s'agit-il ?

La danse funéraire

La danse funéraire des femmes djimini concerne uniquement la communauté animiste, car chez les musulmans la prescription coranique exclut une telle pratique. Elle se présente comme un ballet circulaire opposant un groupe de danseuses à un ensemble réduit de percussionnistes. Elle consiste en une marche ponctuée de manière intermittente par un mouvement ondulatoire des épaules que les participantes effectuent à l'unisson, le buste penché en avant[7]. Sa configuration révèle deux files concentriques de danseuses, qui se referment sur trois à cinq joueuses de timbales assises à même le sol et deux chanteuses solistes, et dont la plus petite rassemble des recluses, notamment les filles qui accomplissent la fin du cycle initiatique, qui se distinguent ainsi des «anciennes» (les femmes ayant déjà effectué la totalité des rites d'excision imposés par le *ponon*) formant l'autre file. Dans le déroulement de la musique, les deux solistes, issues du groupe des «anciennes», s'opposent au reste des participantes qui forment le chœur.

La nature et le nombre des instruments accompagnant la danse varient d'un lignage à l'autre. En règle générale, ils se composent d'au moins trois timbales en poterie accordées différemment qu'on appelle *djapin'gele* (tambours de femmes), et de membranophones exclusivement détenus et joués par les femmes dans le cadre de leur institution initiatique. Dans certains lignages, on rencontre cinq timbales et un idiophone métallique.

Le répertoire vocal de la danse funéraire associe deux types de pièces: des pièces initiatiques et d'autres, spécifiques au contexte des funérailles. Les premières, de caractère métaphorique, se réfèrent exclusivement aux différents aspects du *ponon*; les secondes, dédiées à la mémoire d'une défunte, interpellent la conscience collective sur l'idée de la mort. Les deux chants transcrits ci-dessous illustrent cet aspect de la musique funéraire féminine. Les transcriptions qui en résultent, tout comme celles qui vont suivre plus loin, se limitent aux textes, car ces derniers apportent plus de lumière sur le contenu idéologique de leurs déterminants sociaux que les mélodies qui les véhiculent.

CHANT N° 1:

1 *djèlè / krô / ton / ho*
femmes / porte / fermer / ho
(savez-vous qui les femmes ont-elles cloîtré, ho?)

2 *djèlè / krô / ton / fên'gè / na / kprô.*
femmes / porte / fermer / pénis / sur / *kprô*
(eh bien les femmes ont cloîtré les hommes)

---

[7] Cette attitude (la position courbée) n'est pas exclusive à la danse funéraire féminine. On la retrouve partiellement dans toutes les danses initiatiques des animistes. De fait, elle correspond à une manière de danser que les animistes appellent *poro-gbon* (*poro*-frapper), terme qui signifie: danser en mettant en relief le mouvement des épaules.

Fig. 1 : Jeunes initiées du Sagbafire (première phase du cycle initiatique) et leur monitrice. Assise à même le sol, l'une des initiées tient une timbale en poterie entre les jambes. Photo : Mamadou Coulibaly. Dabakala, 1986.

Ce chant est le seul du répertoire initiatique féminin qui évoque explicitement le sexe de l'homme, un élément qui, on s'en doute, est chargé de symbolisme. En effet, il dénote une tradition ancienne, aujourd'hui disparue, imposant aux hommes de se barricader dans les maisons pendant le déroulement de la danse funéraire des femmes, qui autrefois associait un masque. Selon la chronique orale, ce dernier était sonore, et sa vue était interdite à la fois aux non-initiées et aux hommes. L'interprétation de ce chant souligne donc une perte de pouvoir des femmes dans la pratique de leur danse funéraire qui, de nos jours, se présente comme un concert publique. Mais, il n'en demeure pas moins que cette interprétation rappelle à la fois la spécificité féminine et les limites de l'implication masculine dans le fonctionnement du *ponon*, d'autant plus que les rites du sagbara des hommes restent fermés aux femmes.

Du point de vue formel, le texte de ce chant se compose de deux strophes énoncées en sénoufo. Outre les termes explicites du point de vue sémantique qu'elles comportent, la première se termine par une interjection (*ho*), souvent utilisée dans le répertoire vocal de la musique djimini. Le terme *kprô*, qui apparaît à la fin de la seconde, se réfère au bruit occasionné par la fermeture de la porte.

CHANT N° 2[8]:

Refrain

gnin'galaba / ho / nan / we / he
destin / ho / mère / we / he
(le destin m'a pris ma mère)

Couplets

1 *nan / ho / nan / we / nan / we / nan / ye*
mère / ho / mère / we / mère / we / mère / ye
(ma mère, il s'agit de ma mère)

2 *nan / ho / nan / Mun'dalé / nan / Mun'dalé*
mère / ho / mère / Mun'dalé / mère / Mun'dalé
(ma mère, elle s'appelait Mun'dalé)

3 *ni / nan / banan / kon'go / bènan*
moi / mère / décédée / faim / j'ai
(ma mère est décédée, alors que j'avais encore besoin d'elle)

4 *djaga / gnin'galaba / banan / nan / milan / m'vè*
eh bien / destin / finir / mère / prendre / me
(eh bien, le destin n'a pas hésité à me la prendre)

---

[8] Dans le processus d'élaboration de ce type de chant, chaque soliste agence les couplets selon son inspiration, couplets construits à partir de formules stéréotypées. Ainsi, leur nombre et leur succession peuvent varier d'une interprète à l'autre.

5 *ahe / file / siri / nan / togo / nan*
vous / cercueil / attacher / mère / nom / mère
(enterrez ma mère comme il se doit)

6 *eh / saya / djonan / nan / milan / m'vè*
eh / mort / précoce / mère / prendre / me
(la mort m'a pris ma mère prématurément)

7 *ni / nan / ma / fani / siri / nan / togo / nan*
moi / mère / n'a / pagne / attacher / mère / nom / mère
(alors que ma mère n'avait pas réalisé tous ses projets)

8 *welere / gnin'galaba / banan / nan / milan / mvè*
et puis / destin / finir / mère / prendre / me
(et puis le destin l'a emportée)

9 *nan / kafignongon / ra / nan / gnongon / n'dè*
mère / promotionnaire / parmi / mère / aucune / *n'dè*
(parmi les femmes de sa promotion, ma mère était la plus douée)

10 *nan / n'go / m'bora / kon'go / nan / logo / wèna*
mère / je dis / je viens / champ / mère / envie / j'ai
(ma mère me manque, lorsque je reviens des champs)

11 *nan / n'go / m'bora / logo / ra / nan / logo / wèna*
mère / je dis / je viens / marché / ra / mère / envie / j'ai
(ma mère me manque, lorsque je reviens du marché)

12 *nan / n'go / m'bora / ko / ra / nan / logo / wèna*
mère / je dis / je viens / marigot / ra / mère / envie / j'ai
(ma mère me manque, lorsque je reviens du marigot)

13 *nan / n'go / koladia / nan / nan / soro / lo*
mère / je dis / réussite / me / mère / grâce / c'est
(toutes les joies que j'ai vécues, c'est grâce à ma mère)

14 *m'bê / furu / kè / ra / nan / soro / lo*
je / mariage / faire / ra / mère / grâce / c'est
(je dois ma vie conjugale paisible à ma mère)

15 *welera / saya / djonan / nan / milan / m'vè*
et puis / mort / précoce / mère / prendre / me
(et puis la mort n'a pas hésité à me la prendre

16 *eh / gninan / djoni / fô / nan / logo / ya / ba / nan*
eh / vais-je / qui / saluer / mère / envie / se / finir / moi
(désormais qui pourra me donner ce que ma mère me donnait).

Enoncé en diula, ce chant dénote une lamentation à travers laquelle son auteur déplore la mort de sa mère nommée Mun'dalé. De fait, c'est moins la mort elle-même, qui est admise comme la destinée de tout individu, que la

manière dont elle survient qui est récusée. Il s'agit là d'un usage courant lors des funérailles féminines djimini, où la mort est toujours décrite comme un élément intervenant de façon prématurée.

Outre cette idée, le texte relate une série d'actions, dont l'enterrement (couplet 5), un aspect de la vie quotidienne des femmes (couplets 10, 11, 12) et le mariage (couplet 14).

1) ici, le mot «enterrement» est utilisé dans un sens large; il évoque tous les rites consécutifs à un décès, c'est-à-dire l'enterrement proprement dit et les funérailles qui s'ensuivent. En d'autres termes, le couplet 5 signifie: «célébrez la mort de ma mère selon l'usage, de sorte que son âme repose en paix». Pareille recommandation est une mise en garde contre deux facteurs: la colère des ancêtres qui peut se manifester à la suite de rites tronqués; d'après les représentations collectives, ce même motif suffit à perturber l'ascension de l'âme. Dans un cas comme dans l'autre, il peut résulter des conséquences graves pour les vivants, telle qu'une très mauvaise récolte, une épidémie, etc.

2) Pour ce qui est de la vie quotidienne des femmes, le chant N°2 en rappelle trois activités majeures à travers les mots «champs», «marché» et «marigot». En effet, le couplet 10 souligne le rôle de la femme dans les travaux agricoles, un rôle complémentaire à celui de l'homme. Le couplet 11 évoque une activité spécifique aux femmes: les courses au marché et la cuisine. Le couplet 12 se réfère aux allées et venues que les femmes effectuent plusieurs fois par jour, entre l'enceinte habitée et la brousse, où elles puisent l'eau nécessaire à la vie de leur ménage. Ici, ces trois activités sont moins évoquées pour ce qu'elles sont que pour ce qu'elles représentent: un labeur.

3) Dans le couplet 14, la référence à la vie conjugale constitue un rappel de la condition féminine. De fait, ce couplet se rapporte au mariage qui, chez les Djimini, se présente comme une nécessité aussi bien pour la femme que pour l'homme.

Dans la tradition des Djimini-bambara, les funérailles interviennent, en règle générale, un an après l'enterrement et se déroulent durant huit jours, aussi bien pour un défunt que pour une défunte. Elles coïncident toujours avec une période de récolte, car elles sont l'occasion de rassemblements qui entraînent une grande consommation d'aliments et de bière de maïs et de mil, une boisson indissociable de leur célébration. Celle-ci comporte deux moments capitaux associant une intense activité musicale: 1) *kuhon-gninguinguin* (mort-ouverture), la cérémonie initiale, qui a lieu en fin d'après-midi, dans bien des cas, soit un mercredi, soit un jeudi; 2) *wonlonhon-pranhan* (sommeil-veillée), la veillée funéraire, qui commence le soir du septième jour et se prolonge jusqu'à l'après-midi du huitième jour.

A l'occasion de funérailles féminines, deux cas de figures peuvent se présenter: soit elles se déroulent sans rites initiatiques; soit elles donnent lieu à l'excision d'une promotion de jeunes filles. En ce cas, lorsque le village organisant les cérémonies ne possède pas une représentation du *ponon*, c'est le culte initiatique le plus proche géographiquement, notamment un *ponon* appartenant au lignage de la défunte, qui s'y déplace pour la circonstance.

L'ouverture des funérailles est consacrée à l'accueil des participantes venant des villages voisins et aux rites consécutifs à la réactualisation du *ponon*. En effet, ce moment venu, le lieu funéraire voit sa population s'accroître de manière considérable. Parmi les arrivantes figurent des tenantes du *ponon* et des jeunes filles ayant déjà été excisées en d'autres lieux et n'ayant pas encore terminé leur cycle initiatique. Ces dernières viennent se joindre à leurs camarades du village hôte, pour le débroussaillement du sanctuaire, qu'elles effectuent en fin d'après-midi, et pour d'autres préparatifs liés à la réactualisation de l'initiation à venir. Appelé *logo* (rivière), le sanctuaire se situe aux confins de l'espace habité et près d'un cours d'eau. Ce lieu nettoyé et circonscrit, le village se vide de sa population féminine à l'exception des non-initiées. Ainsi, toutes les « anciennes » se rendent au *logo* pour accomplir un rite interdit au hommes, qui indique l'ouverture officielle des funérailles. De retour du sanctuaire, et après le dîner, commence la première danse qui se tient au domicile de la défunte, durant toute la moitié de la nuit.

Le jour suivant l'ouverture des funérailles, très tôt le matin, le village se vide à nouveau de sa population féminine qui se retire dans son « bois sacré » et qui, cette fois, associe les nouvelles recrues devant effectuer la première initiation. De fait, ce jour coïncide avec le début des rites d'excision, rites qui concernent à la fois les *sagbafire*, la première classe d'âge que forment les nouvelles recrues, et les *sagbagboro*. Celles-ci sont les jeunes filles qui vont accomplir leur deuxième initiation, marquant ainsi la fin du cycle initiatique, à la suite de laquelle elles acquièrent le statut de femmes accomplies pouvant désormais fonder un foyer et participer aux différents aspects du jeu social. Quant aux *sagbafire*, qui vont effectuer leur première initiation, elles vont entrer dans le cercle du *ponon*, où elles occuperont une position périphérique jusqu'à leur maturité, car ce rite ne leur confère pas les mêmes droits que les *sagbagboro* ; tout au plus leur enlève-t-il l'image d'androgynes qu'elles incarnent avant l'initiation, selon les représentations collectives.

Le retour du « bois sacré » a lieu au lever du jour. Il s'accompagne de chants successifs ponctués par des rythmes intermittents d'une timbale que porte une *sagbagboro* marchant en tête du long cortège formé par l'ensemble des femmes ayant participé aux rites. Au terme de la « descente aux enfers », les invitées regagnent leur village jusqu'au jour de la veillée funéraire. Les jours précédant cette date, la danse funéraire intervient tous les soirs et dans les mêmes conditions que lors de l'ouverture des cérémonies, réunissant les filles qui viennent de subir leur seconde initiation et les « anciennes » du village. Dans la journée, l'ensemble des recluses forme un chœur dont l'activité musicale quasi-permanente sert de support, entre autres, à certains déplacements. Par exemple, lorsqu'elles vont récolter du bois mort en brousse, qui servira à la cuisson de la nourriture et de la bière nécessaires à la veillée à venir, elles rentrent dans l'enceinte habitée en chantant de manière continue jusqu'à leur destination finale.

A partir du cinquième jour des funérailles commence la préparation de la bière. Celle-ci sera prête pour le clou des cérémonies. Dès le matin du septième jour, l'espace funéraire voit sa population doubler, voire même tripler, par l'arri-

vée des membres des *ponon* internes au lignage de la défunte. Le soir venu, et après le dîner, il s'ensuit un grand « concert » dont les chants, les rythmes des timbales, les battements de mains et les cris se feront entendre toute la nuit et se dérouleront jusqu'au début de l'après-midi suivante, moment de la clôture des funérailles.

La danse des recluses

Les illustrations des faits qui précèdent s'inscrivent dans un contexte qui, comme je l'ai déjà mentionné, recouvre deux activités interdépendantes, les funérailles et l'initiation. Aussi révèlent-elles la participation d'une catégorie d'initiées à la danse funéraire aux côtés des « anciennes ». La raison en est que ce rite est célébré en hommage à une défunte ayant occupé de son vivant une place importante dans l'académie que forment les membres du *ponon*. Dès lors, les jeunes filles qui accomplissent la fin du cycle initiatique et qui, de ce fait, feront désormais partie du cercle des « anciennes », bénéficient d'une dérogation leur permettant de prendre part à la danse funéraire, activité de membres privilégiées du *ponon*. Par ailleurs, s'il est vrai que funérailles et excision procèdent du même cadre socio-rituel, en l'occurrence le *ponon*, il n'en demeure pas moins vrai que ces deux activités ont chacune leur spécificité aussi bien du point de vue musical que dans leur déroulement chronologique.

La danse de recluses concerne les « novices », c'est-à-dire l'ensemble des jeunes filles ayant subi l'initiation à l'ouverture des funérailles. Elle reflète une musique que les initiées exercent quotidiennement au cours de leur retraite, sous la direction des « anciennes ». Dans la tradition du *ponon*, musique et danse de recluses se déroulent tant dans le sanctuaire, où elles servent de support à des rites interdits aux hommes, que dans l'enceinte habitée, où elles sont publiques.

La réclusion occasionne un répertoire musical établi en fonction de l'emploi du temps des initiées. Au réveil, ces dernières jouent de leurs timbales à l'heure du petit déjeuner que leur apportent leurs « monitrices ». Parfois, elles se déplacent dans le village, de porte en porte, pour quémander leur nourriture, chantant de courtes pièces en guise de remerciement aux provisions qu'elles recueillent.

Deux à trois fois par jour, les initiées, accompagnées de leurs « monitrices », se rendent au sanctuaire. Au cours de ces allées et venues, elles forment une longue file à la tête de laquelle se tient une joueuse de timbale. Cette initiée porte l'instrument à hauteur d'épaule, comme c'est le cas dans tous les déplacements de ce type, et joue de l'autre main des rythmes intermittents, accompagnant les chants des membres du cortège. De même, lors de leurs départs au marigot, pour s'approvisionner en eau, et en brousse, pour récolter du bois mort servant à leur besoin quotidien, les initiées signalent ainsi leur passage. Le répertoire musical des novices repose essentiellement sur des chants responsoriaux opposant une soliste au reste des participantes. Leurs textes se réfèrent toujours au *ponon*, comme en témoigne le chant suivant :

CHANT N° 3 :

1 *ahe /ahe / ahe / ahe / ponon / manchara*
ahe /ahe / ahe / ahe / *ponon* / merci
(merci *ponon*)

2 *a / manchara / ho / a / manhara / ho / ponon / manchara*
toi / merci / ho / toi / merci / ho / *ponon* / merci
(merci ô toi notre institution vénérée)

Ce chant en langue sénoufo occupe une place centrale dans le répertoire servant de support à la vie initiatique des novices. En effet, ces dernières l'exécutent quotidiennement, à la fin de chaque repas, comme l'exige la tradition du *ponon* qui en fait l'hymne des initiées. De fait, la pratique de ce chant se déroule uniquement au sein du *sagbana-go* (initiées-maison), la maison habitée par les initiées durant leur réclusion.

Outre les éléments que je viens d'énumérer, la vie initiatique comporte des séances d'apprentissage d'une danse que les novices exécuteront le jour de leur « sortie ». Cet apprentissage se déroule de jour, tout au long de la réclusion, entre les initiées qui révisent ainsi les pas de danse que leur enseignent des « anciennes », le soir après le dîner.

A l'approche de la fin du temps initiatique, les recluses, déjà préparées pour leur « sortie », se livrent à un rituel organisé autour d'un objet appelé *lom'bi*. Ce rituel consiste en un jeu itinérant que les *sagbafire* pratiquent à travers leur village, s'arrêtant aux endroits les plus fréquentés. Là, elles déposent le *lom'bi*, une bourse, à même le sol, de manière très visible. Cette bourse remplie de monnaie et de billets de banque, apparaissant comme un objet égaré, constitue un « piège » tendu aux passants. Au terme de sa mise en place, les initiées se dissimulent derrière un arbre ou font semblant d'ignorer le *lom'bi* que surveille en réalité l'une d'entre elles. Lorsqu'un passant ramasse l'objet, elles courent s'attrouper autour de lui et chantent une strophe qu'elles répètent autant de fois qu'il faut, jusqu'à la satisfaction de leur vœu. Par ce chant, les initiées invitent leur victime à payer une amende sur le champ, consistant en une pièce de monnaie symbolique. Le jeu est connu de toute la société qui en respecte les règles. Le texte de la strophe lui servant de support est en langue diula :

CHANT N° 4 :
lom'bi / e /banan / lom'bi / ta / ho
lom'bi / toi / finir / *lom'bi* /prendre/ho
(*lom'bi*, tu viens d'être capturé au *lom'bi*)

Le *lom'bi* annonce la fin prochaine de la réclusion. L'évènement tant attendu de ce moment est le concert public des initiées, clôturant les cérémonies dites *sagbana-welige* (initiées-toilette), un rite intervenant le dernier jour de la réclusion. Ce rite est consacré, entre autres, à l'unique bain auquel les initiées ont droit après leur excision, une tradition de moins en moins observée de nos jours, notamment dans les centres urbains du pays où certaines familles dérogent à la norme en faisant la toilette à leurs enfants lors de la réclusion. Mais, pour tous les

ponon, *sagbana-welige* reste un grand moment qui signifie à la fois la fin d'une période initiatique et le retour des initiées à la vie normale.

Le dernier jour de la réclusion, très tôt le matin, les initiées se rendent au sanctuaire pour y préparer leur « sortie » en milieu d'après-midi. Au moment du retour, elles entrent au village en file indienne, précédées de leurs « monitrices », chantant des pièces qu'accompagnent les rythmes d'une timbale. Elles se rendent ainsi sur la place publique du village, où les attend toute la communauté réunie. Parvenues à ce lieu, elles se prosternent les unes après les autres devant les hauts dignitaires du *ponon* pendant que des percussionnistes, quatre à cinq initiées au *sagbagboro*, prennent place au centre de l'espace circonscrit par l'assistance. La danse qui s'ensuit dure environ une heure sans discontinuer; c'est alors que les initiées exécutent la suite des pas de danse qu'elles ont appris durant leur retraite. A la fin du spectacle, toutes les participantes se touchent mutuellement les genoux, geste de reconnaissance qu'elles effectuent les jambes légèrement fléchies, avant de regagner leur domicile respectif. Désormais les *sagbafire* font partie du cercle des initiées. Cependant, pour devenir des « femmes accomplies », elles devront retourner au sanctuaire, quelques années plus tard, pour terminer leur cycle initiatique.

Dans la plupart des lignages, l'activité musicale se prolonge au-delà de la « cérémonie de sortie ». En ce cas, elle concerne des jeunes filles venant d'accomplir leur première initiation, qui se regroupent par famille, constituant des formations de trois à six danseuses. Ainsi, elles entreprennent une tournée musicale à travers des villages où elles ont des liens de parenté, pour y présenter leur chorégraphie. Dans ce contexte, l'activité musicale repose sur un corpus de pas de danse élaborés pendant la retraite initiatique et elle intègre de nouveaux éléments.

En effet, la danse initiatique qui suit la « cérémonie de sortie » prend la forme d'une activité de réjouissance. Traditionnellement un seul membranophone, un long tambour appelé *pindrin*, joué par un homme, accompagne la danse[9]. Mais il arrive que d'autres instruments, le plus souvent des hochets en calebasse, soient également utilisées. A l'occasion de chaque représentation de la danse, les initiées se distinguent par le port d'un ensemble de parures dont des colliers en argent et en perles, un pendentif dorsal, une ceinture sonnailles en grappe de perles et de pièces de calebasse, un cache-sexe, deux queues de cheval et deux paires de grelots, auxquels s'ajoutent une peinture corporelle à base de kaolin et de plantes, une coiffure (des cheveux postiches soutenus par un ruban) et parfois un soutien-gorge. Cet ensemble d'éléments ornementaux, que portent les dan-

[9] La présence d'un homme dans la danse des femmes revêt un certain nombre de significations: d'abord elle se justifie du simple fait que la danse s'inscrit hors du cadre strict de la période de réclusion des initiées; ensuite elle est liée à la nature même de l'instrument, en l'occurrence le *pindrin*, un membranophone dont l'usage est exclusif aux hommes; enfin elle révèle l'existence de points communs, notamment sur le plan musical, entre le *sagbara* des femmes et celui des hommes.

Fig. 2a et 2b: Prestation d'une formation de trois danseurs lors d'une tournée musicale, au terme de la «cérémonie de sortie»: un musicien jouant du *pindrin* (long membranophone), une joueuse de hochet en calebasse et l'assistance, qui forme le chœur. Photos: Mamadou Coulibaly. Koffila, 1986.

seuses à chacune de leur prestation, contraste, par sa richesse et par sa diversité, avec le collier et le cache-sexe, entrelacé autour d'une ceinture-sonnailles, qui sont les seuls attributs vestimentaires des initiées lors de leur réclusion.

La danse «post-initiatique» est circulaire; elle se déroule dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, et à l'intérieur d'un cercle que forment les participants. Les danseuses, disposées en file, se succèdent suivant le droit d'aînesse: les plus âgées en tête et les plus jeunes en queue de file. Tout au long de la prestation, la plus âgée détermine les pas de danse que ses compagnes reproduisent à l'unisson. Dans la plupart des pièces, les pas effectués à l'unisson alternent avec des solos qui donnent l'occasion à chaque danseuse de montrer sa bonne connaissance du répertoire.

La chorégraphie se compose d'un ensemble de figures, variant d'une pièce à l'autre[10]. Ce sont les chants qui en déterminent les contours, par leur contenu sémantique. Ils forment un répertoire associant deux catégories de pièces: les pièces exclusivement initiatiques et celles liées à d'autres activités musicales, qui sont énoncées aussi bien en langue bambara qu'en langue diula.

Les pièces exclusivement initiatiques se réfèrent à la fois au ponon et au monde animal. Concernant ce dernier, *berekun'de* est l'exemple le plus courant. Il s'agit d'un chant dont les pas de danse expriment l'attitude d'un oiseau appelé *berekun'de*, pendant la saison sèche. Dans la réalité, cet oiseau chante vers la fin de la période de sécheresse, annonçant ainsi, selon les croyances djimini, l'approche de la saison des pluies. Le chant comporte une seule phrase en langue diula:

CHANT N° 5:
berekun'de / kom'bo / sandje / ko / ra / ho
berekun'de / pleure / pluie / cause / c'est / ho
(*berekun'de* appelle la pluie).

Les pas de danse associés à cette pièce, consistent en une description symbolisant l'attitude nonchalante du *berekun'de* durant la saison sèche. Au cours de celle-ci, en effet, cet oiseau affiche une apparente fragilité, pouvant conduire à sa mort lorsque les conditions atmosphériques impliquées par la sécheresse se prolongent longtemps.

Outre les chants d'ordre initiatique, le répertoire de la danse intègre une diversité de pièces en vigueur dans d'autres activités musicales du pays, notamment dans une danse de divination et dans une danse de masques, deux activités associées à un contexte religieux. Tel est le cas du chant suivant qui est énoncé en langue diula et qui figure dans le répertoire de la danse de masques, où il occupe une place importante:

---

[10] Dans les lignages qui pratiquent une tournée musicale à la fin de la réclusion, la chorégraphie comporte des pas de danse exclusifs à cette circonstance. Aussi ces pas de danse sont-ils spécifiques à ces lignages qui les élaborent durant le temps initiatique.

CHANT N° 6:
eh / n'golo / bo / ra / tu / ra / n'golo / ye / nan / ho
eh / *n'golo* / sortir / ra / forêt / ra / *n'golo* / lui / venir / ho
(le masque, qui vit dans la forêt, va entrer dans le village).

Ce chant évoque, entre autres, *n'golo*, la désignation d'une danse de masques et le nom donné à l'un des deux masques que celle-ci caractérise. Dans le contexte de la danse des initiées, il est interprété en référence à des aspects que recouvre la symbolique du *n'golo*. En effet, la parure des initiées, lors de leur tournée musicale, apparaît comme un masque. En outre, leur danse marque un retour à la vie normale, qui s'oppose à l'univers réclusionnaire qu'elles viennent de quitter. Pareille opposition reflète le champ d'action du *n'golo*, qui couvre à la fois la brousse, en l'occurrence la forêt, sa « résidence permanente », et l'espace habité où le masque se rend épisodiquement pour rappeler à la société les mythes associés à son existence. Ainsi, telles des masques, les jeunes initiées rappellent, à travers leur parure et la danse accompagnant ce chant, un aspect du mythe qui est à l'origine de l'excision.

Dans les lignages djimini-bambara qui perpétuent la tradition de la danse « post-initiatique », celle-ci couvre une période d'un mois en raison de deux prestations quotidiennes: une le matin et une l'après-midi. Ces prestations, tout comme la tournée musicale qui les occasionne, peuvent être annulées pour cause de décès ou pour des raisons graves touchant à l'équilibre de la vie sociale des villages hôtes. Tel n'est pas le cas des rites intervenant lors de la période de réclusion, qui se déroulent sans discontinuer, jusqu'à leur terme.

Conclusion

Les illustrations de liaison entre faits musicaux et faits sociaux qui précèdent montrent que, chez les Djimini, la cérémonie d'excision et la musique qui lui sert de support sont très structurées. En effet, dans cette société, l'excision se déroule dans un cadre socio-rituel, notamment le *ponon*, que recouvre une institution globale appelée *sagbara*. Le fonctionnement de celle-ci repose sur le clivage sexuel, et il attribue à la femme la gestion de sa féminité sociale. En d'autres termes, les règles et les comportements qui conduisent à l'éclosion de la femme socialement reconnue par les Djimini sont une spécificité féminine. Dans le processus menant à cette identité, la musique joue un rôle de catalyseur. Au travers des rites d'excision, elle permet la cohésion féminine. Telle une horloge, elle indique, par ses apparitions successives, les différents événements rituels qui jalonnent le temps initiatique.

Bibliographie

ARIÈS Philippe.
1983 *Image de l'homme devant la mort.* Paris: Seuil.

AUGÉ Marc
1979 *Symbole, fonction, histoire.* Paris: Hachette.

CAILLOIS Roger
1950 *L'homme et le sacré.* Paris: Gallimard.

COULIBALY Mamadou
1982 *Le krubi, une musique pour l'islam.* (Mémoire de maîtrise). Tours, Université François-Rabelais, 120 p.
1983 *Rôles et fonctions musicaux dans les sociétés à tradition orale.* (Mémoire de D.E.A). Tours, Université François-Rabelais, 55 p.
1988 *Musique et vie sociale chez les Djimini (Côte-d'Ivoire).* (Thèse de Doctorat). Tours, Université François-Rabelais, 336 p.

HOLAS Bohumil Théophile
1966 *Les Senoufo (y compris les Minianka).* Paris: P.U.F (1re éd. 1957).

TAUZIN Aline
1986 «La femme partagée. Contrôle et déplacement de la sexualité féminine en Mauritanie» *in: Côté femmes: approches ethnologiques*: 147-157. Paris: L'Harmattan.

LA MUSIQUE DANS LE RITE ET LA MUSIQUE COMME RITE DANS LE *CANDOMBLÉ* BRÉSILIEN *

Tiago de Oliveira Pinto

Dans la plupart des systèmes religieux, la musique occupe un rôle important, sinon central pour la « mise en condition sensorielle » de principes spirituels et mythiques. Mais jusqu'à quel point peut-on considérer la musique comme un élément autonome – et de ce fait susceptible d'être abstrait – du rite religieux ? La musique prise au sens le plus général, ne constitue-t-elle pas plutôt une dramatisation de l'acte religieux ?

Dans le *candomblé*, un culte afro-brésilien pratiqué à Bahia mais aussi ailleurs au Brésil, la musique et la danse sont des moyens efficaces de représentation du sacré en vue de la transmission de contenus religieux ; elles sont indispensables à l'établissement de liens entre le monde profane et la sphère spirituelle des *orixás* (ou *santos*). Après quelques réflexions générales, on tentera d'illustrer, à l'aide d'un exemple de cérémonie, la question de la musique dans le rite et en tant que rite.

MUSIQUE RITUELLE

Dans la terminologie indigène relative au *candomblé*, le rôle central de la musique, y compris son rapport intime à la danse, est toujours mis en évidence, bien que les termes portugais de *música* et *dança* n'y figurent presque jamais. On désigne généralement la cérémonie publique ou le rite dans le *candomblé* par le terme de *toque*, appellation « musicale » car *toque* se réfère au jeu du tambour, et son pluriel *toques*, aux formules rythmiques spécifiques. La traduction exacte de *tocar candomblé* est donc « jouer le *candomblé* », mais elle comporte également l'idée de la pratique publique d'un rite religieux.

Fonctions et contenus symboliques

La musique religieuse est jouée à diverses occasions et remplit plusieurs fonctions. Dans le *candomblé*, les légendes mythiques (*lendas*) se rapportant au pan-

---

* Traduit de l'allemand par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

théon des *orixás* sont symbolisées par la musique; mais elle crée aussi un lien direct avec l'univers spirituel. Dans le rite religieux, la musique est chargée de symboles. Par ce qu'elle représente, elle ouvre la voie à une «réalité sacrée» sinon inaccessible à la plupart des gens. Ce sont les normes du système religieux et les conventions léguées par la tradition au sein de la communauté, qui confèrent à la musique son contenu fonctionnel et symbolique. Mais en même temps, ce contenu prend une part directe à ce qu'il symbolise: la mauvaise utilisation d'un chant sacré ou d'une formule rythmique au tambour porterait atteinte à la sphère spirituelle qu'évoque le répertoire du *candomblé*.

Dans le candomblé, la pratique musicale va donc plus loin que la simple glorification du divin telle qu'on la connaît de la messe catholique. Cette affirmation s'applique non seulement à la forme la plus répandue du *candomblé* traditionnel (appelée *candomblé ketu*), avec son panthéon d'*orixás* qui s'inspire fortement d'éléments ouest-africains d'origine *yoruba* et son langage liturgique (y compris les paroles des chants), mais encore au *candomblé* dit *angola*, dont la terminologie liturgique indique une provenance d'Afrique centrale, notamment de cultures bantoues[1].

Cantigas et *toques*

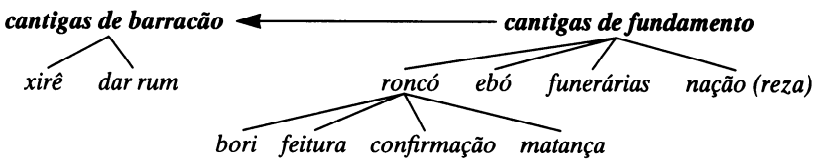
Quand ils parlent de la musique, les adeptes du candomblé ne manquent pas d'évoquer le couple *cantigas/toques*, soit chants et rythmes. Les textes des premières sont d'une importance cruciale, car ils expliquent, pour ainsi dire, le déroulement du rite. Quant au langage des tambours (*fala dos atabaques*), on croit qu'il atteint le monde surnaturel, qu'il appelle et interpelle les *orixás* que les médiums initiés personnifient dans la seconde partie de la cérémonie publique. La connaissance approfondie des chants et des formules rythmiques est généralement la prérogative des personnalités haut placées du *candomblé*, dont notamment les musiciens (*alabês*). Ce savoir musical donne un accès important au *candomblé* et assure le respect des autres fidèles.

On distingue deux catégories fondamentales de cantigas, dites de *fundamento* (de *roncó*, etc.) et de *barracão*. Les premières, qu'on chante dans les *roncós*, c'est-à-dire les pièces secrètes de la maison du *candomblé*, inaccessibles aux gens de l'extérieur, comprennent le répertoire des rites d'initiation (*feitura*) ou sacrificiels (*bori*). Les secondes tirent leur nom de la salle principale (*barracão*); elles couvrent le reste du répertoire, en particulier les diverses invocations d'*orixás*.

---

[1] Au sujet des différents *nações* du *candomblé*, voir par exemple Bastide (1961), Costa Lima (1976) et Dantas (1988).

CANTIGAS DE CANDOMBLÉ



xirê	1ère partie de la cérémonie publique; invocation des *santos*
dar rum	2e partie de la cérémonie publique; la sphère spirituelle s'est élargie dans la salle principale
roncó	pièce sacrée dans la maison du *candomblé*
ebó	offrande
funeral	rite funéraire
nação	«nation», groupement au sein de la religion du *candomblé*
bori	offrande de sang pour la tête
feitura	initiation
confirmação	«confirmation», forme particulière d'initiation
matança	sacrifice d'un animal

La musique comme élément d'ordre

La musique ordonne et structure tout le déroulement du rite. Pendant la réclusion des novices (*abiã*) dans le *roncó*, la progression cyclique des moments rituels est marquée par la musique. Des *cantigas* particulières sont entonnées le matin, d'autres l'après-midi ou au crépuscule. D'autres encore sont interprétées avant les repas, au moment des ablutions, et ainsi de suite. Étant donné qu'il est interdit de parler pendant ce temps dans le *roncó*, ces chants représentent le moyen de communication le plus sûr pour les novices en réclusion.

L'ordre que la musique impose au déroulement temporel et à la succession des événements est bien illustré par la séquence des chants destinés aux divinités lors du rite public dans le *barracão*. Cette séquence des *orixás* invoqués (*xirê*) ordonne la cérémonie : les invocations musicales, les formules rythmiques qui les accompagnent au tambour, les salutations verbales, la danse et la représentation sont autant d'éléments qui, vus en rapport avec ce qui se passe directement dans le *barracão*, donnent, sous une forme de spectacle total, une image de la personnalité de tel ou tel *orixá*. Bien que la séquence des *orixás* invoqués lors du *toque* peut varier d'une congrégation à l'autre, il existe un certain consensus faisant que l'on commence toujours avec les chants adressés à Exu, suivis par ceux appelant Oxóssi, Ossaim ou Omolu, l'invocation à Oxalá terminant la série. Les invocations musicales s'adressant aux autres divinités – une quinzaine en tout – y sont insérées. Le principe organisateur de la musique dans le temps sacré du rite engage toute l'assemblée des fidèles, comme l'illustre la fréquence de remarques du genre : «Tu es juste à temps, le *toque* en est encore à Ogun».

Étendue du répertoire

Pour le *candomblé ketu*, on ne dispose pas de données précises sur le volume global du répertoire fixe des chants et des formules rythmiques. A côté des chants pratiquées dans toutes les congrégations, qu'elles se situent à Bahia ou ailleurs, on rencontre aussi des *cantigas* peu répandues. Pour ce qui est du répertoire du tambour, il y a plus d'homogénéité, étant donné que les principaux *toques* sont connus de toutes les congrégations. Malgré cela il n'est pas toujours certain qu'un rythme représente une formule originale ou une variante. Dans la congrégation d'Ilê Omô Ogun (São Paulo), le chef religieux (*pai-de-santo*) a transcrit les paroles de quelque trois cents *cantigas* entonnées lors des cérémonies publiques organisées sous son égide. D'autre part, soixante-treize textes de *cantigas* provenant de rites se rapportant aux feuilles et aux herbes (*sassanha*) ont été notés. Il reste à transcrire des *cantigas de roncó*. Mais la maison d'Ilê Omô Ogun est un cas particulier, car les textes des *cantigas* se transmettent le plus souvent oralement dans le cadre de la congrégation.

LA MUSIQUE DANS LA CONGRÉGATION D'YLE DE ERUME-FÁ: ÉTUDE DE CAS

Un rite public: le *toque de bolar*

Le rôle de la musique apparaît le plus clairement lors de rites publics tels qu'une cérémonie consacrée à un *orixá* ou un *toque* normal. Le rite décrit ci-après, qui se déroula en février 1991 dans la maison d'Ylê de Eruma-fá, était ce qu'on appelle un *toque de bolar*, destiné à l'accueil des novices voués à la réclusion. Je connais cette congrégation du Municipio de Santo Amaro (Bahia) et son chef, Pai Tidu, depuis une dizaine d'années en raison de mes recherches ethnologiques et musicologiques dans la région du Recôncavo de Bahia (cf. Oliveira Pinto 1991). C'est grâce à cette fréquentation que j'ai pu entreprendre une étude approfondie de ce *candomblé*[2].

Le *toque* d'Ylê de Erume-fá commença le samedi 3 février 1991 vers 22 heures et dura jusqu'au lendemain à trois heures du matin. Le tableau suivant contient le premier vers de chaque cantiga entonnée, ainsi que, en gras, l'appellation de la formule rythmique qui l'accompagnait. Dans la colonne du milieu, on trouve les divinités invoquées, et dans celle de droite, sous forme de mots-clefs, quelques observations à propos des pièces. Enfin, à l'extrême droite est indiqué de quel répertoire – *ketu* ou *congo-angola* – provient chaque pièce.

---

[2] Une enquête musicologique à Bahia et à Pernambouc en 1991 fut effectuée grâce au financement de l'Institut international pour la musique traditionnelle (Berlin) et du Deutsche Musikrat (Bonn) dans le cadre d'un accord avec l'Universidade de São Paulo.

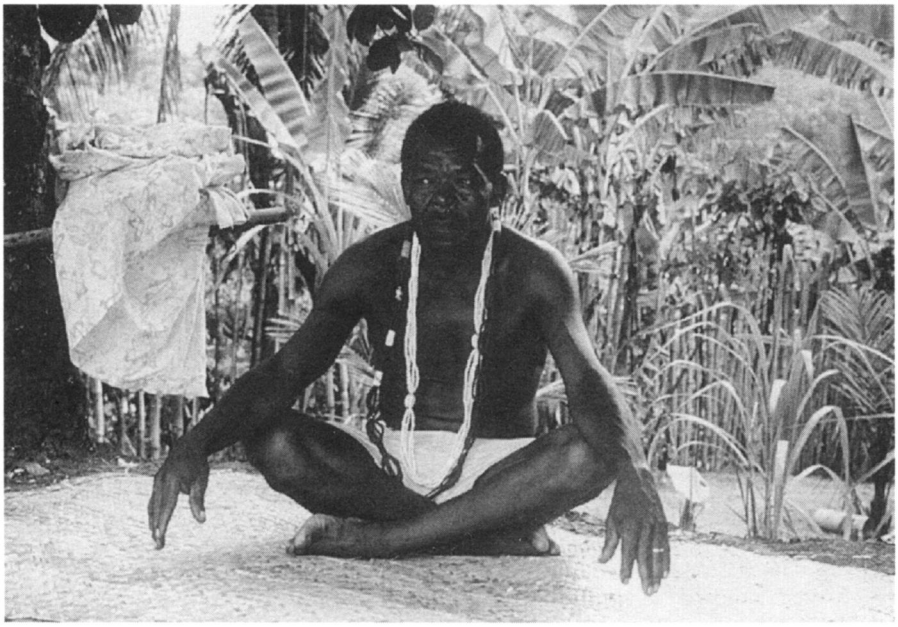


Fig. 1 : Le chef religieux (*pai-de-santo*) Tidu, Pilar 1991.

Xirê et _rum_ dans la Ylê de Erume-fá (Babalorixá Tidu)
Pilar, Bahia, 3-4 février 1991

N°	Cantiga/toque	Pour	Remarques	Répertoire
1	Ibarabô/vassá lento	**Exu**		Ketu
2	Tiriri lonan/vassá	"	normalement la 2e dans le *xiré*	"
3	Ina ina/vassá	"		"
4	Um bará/ijexá	"	*cantiga* rare	"
5	Exu onan/ijexá	"		"
6	Onilé Aguê/vassá lento	**Ossaim**	*xirê* de Ossaim	"
7	Agué Marê/vassá lento	"	"	"
8	Tororo Aguê/vassá lento	"	"	"
9	Bom bom xé/avaninha	"	de «Ylê de Erume-fá»	"
10	Alujá	**Xangô**		"
11	Tonibobé	"		"
12	Ilu	"		"
13	Obá nixá/vassá	"	1er *cantiga*	"
14	Obá cossô/vassá		3e *cantiga*	"
15	Aira aira/vassá	"	2e *cantiga*	"
16	Aro lé/vassá	"	5e *cantiga*	"

17	Aka keba/vassá	**Omolu**	(du *rum*, pas du *xirê*)	"
18	Omolu alaicó/vassá	"		"
19	Ejo ala ejo/vassá	"		"
20	Aua ejo/vassá	"	suit toujours la précédente	"
21	Tinatina/savalu-sató	**Oxumaré**	*cantiga* caractéristique	"
22	E xo xo/bravum	"	*cantiga* rare	"
23	Ejo arauê/bravum	"	*cantiga* rare	"
24	Angorô/cabula	**Angorô**		Angola
25	A iné/barravento	"		"
26	Angorô a saia/barravento	"	suit toujours la précédente	"
27	Roxo mocumbo/congo	**Ogun**	1er *cantiga* pour Ogun	"
28	Como senzala/congo	"	2e *cantiga* du *xirê*	"
29	Beu beu/congo	"		"
30	Auenda canjira/cabula	**Oxóssi**	typique du *xiré*	"
31	Auê taua mim/cabula	"	suit toujours la précédente	"
32	Bambe ia/cabula	"		"
33	Adeus cutala/cabula	"		"
34	O seu Odé/congo	"	*cantiga* du *cand.-de-caboclo*	"
35	Agué maré/barravento	"		"
36	Quimemeso/cabula	**Catendê**		"
37	Catende/cabula	"		"
38	Catende goma/b.vento	"		"
39	Cat. de ladigina/b.vento	"		"
40	Cafunguê/congo	**Tempo**	typique du *xirê*	"
41	Cumbe cumbelaci/congo	"		"
42	E malê/congo	"	*cantiga* rare	"
43	Sambuê/congo	"	typique du *xirê*	"
44	Mona quera/barravento	"	"	"
45	Alaketurê/vassá		pas pour le *xirê*. Point fort (tournant): *estado de santo*, *bolar no santo*	Ketu
46	Avaninha		*toque* pour l'entrée et la sortie du *barracão*	"
47	(...)/cabula		déplacement du *bolados*	Angola
48	Agô lonã/bravum	/	Entrée des *orixás*/*santos* dans le *barracão*	Ketu
49	Agô nilê/vassá	/	Salutations des *orixás*	"
50	Ogun bragadá/vassá	**Ogun**	*cantiga de guerra* (de guerre)	"
51	Ogun meje je/vassá	"		"

52	Pa mi Ogun / vassá rápido	"	*cantiga* fort, seulement pour l'*orixá* présent	"
53	Mariwo laja / vassá	"		"
54	Aê logunjá / alujá	"	*cantiga de guerra* dans *alujá*	"
55	Axé xere / ajagun / vassá	"	*cantiga* typique	"
56	Marabo ayô / bravum	**Iemanjá**	1er *cantiga* du *xirê*	"
57	Awode erecê / bravum	"	2e *cantiga* du *xirê*	"
58	Ala ja were / bravum	"	réponse au précédent	"
59	Ero boawo / bravum	"		"
60	A koro / bravum	"	chanté quand l'*orixá* se manifeste	"
61	Iemanjá ê / vassá	"	typique de Tidu	"
62	Alujá	**Xangô**		"
63	Tonibobe	"		"
64	Ilu	"		"
65	Xangô ro to / vassá	"	*cantiga fundamento* de Tidu	"
66	Cô acolá / alujá	"	*cantiga fundamento* de Tidu	"
67	Ko ko ko / alujá	"	typiquement « ketu »	"
68	E Angorô / cabula	**Angorô**		Angola
69	Angorô sinho / cabula	"		"
70	Angorô a saia / barravento	"	*cantiga* du *xirê*	"
71	Atirê okê / agueré	**Oxóssi**	1er dans le *rum* pour Oxóssi	Ketu
72	Akoke Odé / agueré	"		"
73	Arole ô / agueré	"		"
74	Ara ara / agueré	"		"
75	Ba ilá / iká (vassá ráp.)	"	précède le suivant	"
76	Ode ba ilá / iká	"	*cantiga* de la chasse	"
77	Ode ka wira / iká	"	Tidu est saisi par son *orixá* (Iansã)	"
78	Quebra prato	**Iansã**		"
79	Oyá gueri / vassá lento	"	ouvre normalement le *xirê*	"
80	Awoyo do / vassá	"	2e *cantiga*	"
81	Odo muyan / vassá	"		"
82	Kiba le le / vassá	"	en fait *cantiga de funeral*	"
83	Bara eke / alujá	"	rare, habituellement pour Xangô	"
84	Elo Oyá / avaninha	"	seulement en présence de l'*orixá*	"
85	Oyá kete / vassá rápido	"	*cantiga* pour Iyábalé	"
86	Iyá ba orô / vassá	/	*cantiga* des *iabás*, où ne dansent que des *orixás* féminins	"
87	Indeburê / cabula	**Iansá**	1er dans le rituel *angola*	Angola
88	Sinha vanju / congo	"	peut aussi ouvrir le *xirê*	"
89	Avaninha	/	adieu aux *orixás*	Ketu

Xirê

La première partie de la cérémonie religieuse (nos 1-45), appelée *xirê*, est introduite par des chants s'adressant à Exu, le médiateur entre le monde terrestre et l'univers des *orixás*. Au Brésil, Exu est particulièrement craint, car il n'est pas seulement un protecteur mais punit aussi celui qui n'a pas obéi aux prescriptions religieuses. C'est pourquoi, avant le début du rite proprement dit, on fait une offrande à Exu et on «prend congé de lui» (*despachar*), pour que la cérémonie puisse se dérouler sans incident[3].

Depuis le début, le *barracão* est rempli de fidèles et de visiteurs. Comme la porte d'entrée reste ouverte sur l'extérieur, des visiteurs ne cessent d'arriver au cours de la cérémonie; ils prennent la place qui leur revient sur les bancs le long des deux murs latéraux de la salle. Au milieu de la pièce, les adeptes initiés forment un cercle; ils chantent et dansent en se déplaçant dans le sens contraire à celui des aiguilles d'une montre. Devant le mur du fond, où se trouve également le passage vers les pièces secrètes de la maison, sont entreposés les trois tambours sacrés, le grand *rum*, le *rumpi* moyen et le *lé* au son aigu. Les musiciens sont assis sur un banc surélevé derrière leurs instruments. A côté d'eux se tient le joueur de cloche double *agogô*. Pai Tidu et un *ogã*, un dignitaire de la congrégation, remplissent en alternance la fonction de meneur du chant.

Une fois les chants pour Exu terminés, Pai Tidu se lance dans le répertoire *ketu* destiné à Ossaim (nos 6-9), la divinité des feuilles et des plantes médicinales, dont l'importance dans cette cérémonie tient au fait que les danseurs comptent parmi eux des novices qui devront, au cours de l'initiation, faire de nombreuses ablutions aux herbes infusées. Plus tard interviendront d'autres chants et formules rythmiques adressées à la même divinité, mais provenant du répertoire *angola* (où Ossaim s'appelle Catendê) (nos 36-39).

D'autres *orixás* sont invoqués par la musique: Xangô (nos 10-16), le maître du feu et de la foudre; Omolu (nos 17-20), l'«ancien», l'*orixá* des maladies; Oxumaré (nos 21-23), l'hermaphrodite mythique dont les éléments sont l'eau et la terre. Puis le *xirê* passe au répertoire *angola*, toujours avec la même divinité qui s'appelle ici *Angorô* (nos 24-26). Suivent les cantigas à l'adresse d'Ogun (nos 27-29), le dieu guerrier du fer et des outils, ainsi que d'Oxóssi (nos 30-35), l'élégant chasseur maître de la forêt. Après l'invocation à la divinité des herbes (ici Catendê; nos 36-39) viennent les *cantigas* pour Tempo, une divinité vénérée seulement dans la liturgie *congo-angola* (nos 40-44). D'une manière générale, chaque *cantiga* entonnée pendant cette première partie de la cérémonie dure trois à quatre minutes.

Le jeu musical obéit à une stricte répartition sexuelle des rôles: les hommes jouent du tambour *atabaque* et, le plus souvent, de la cloche double *agogô* ou *ga*. En revanche, ce sont généralement les femmes haut placées dans la congrégation qui agitent la petite cloche à battant *adjá*. D'une manière générale, le

---

[3] Pour l'«archétype» contradictoire d'Exu, voir par exemple Santos (1975), Trindade (1981) et Dopamu (1990).

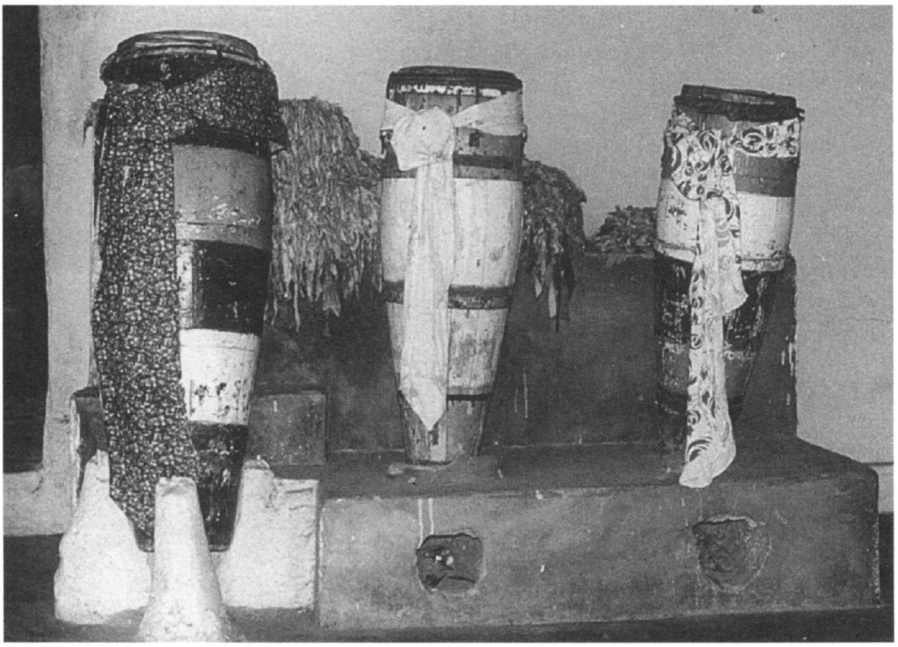


Fig. 2a : Les trois tambours sacrés *rum*, *rumpi* et *lé*.

Fig. 2b : Tambourinaires (*alabês*) et joueur de la cloche double *agogô* lors du rite religieux dans l'Yle de Erume-fá.

chant est exécuté par les hommes et les femmes; mais dans le chant alterné le chœur responsorial des femmes tend à prédominer.

Les répertoires *ketu* et *angola*

Un premier aperçu des *cantigas* et des *toques* passés en revue montre déjà un recours assez équilibré aux répertoires *ketu* et *angola* dans une seule et même cérémonie. Pour ce qui est du répertoire religieux, certains adeptes observent toutefois rigoureusement la division «nationale» des cultes du *candomblé* (*nações*), selon leur culture africaine d'origine: Bantous, Yoruba et Fon. Cela est faisable dans certaines congrégations de longue tradition, surtout à Salvador. Mais en de nombreux autres endroits, y compris la région du Recôncavo, on ne respecte guère une telle division, notamment lors des *toques* publics. Le déroulement du rite accompli dans l'Ylê de Erume-fá, tel que nous l'avons schématisé plus haut, en est un bon exemple. Nombreuses sont les divinités vénérées par la congrégation de Pai Tidu qui appartiennent au rite dit *angola* (*bantou*). Mais la liturgie *ketu* (*yoruba*) y joue un rôle tout aussi important, comme l'indique d'ailleurs le nom de la congrégation: Ylê équivaut au *yoruba ile* et signifie «maison». Les causes en sont d'ordre historique. Pai Tidu lui-même fut initié dans une congrégation d'obédience angola, mais il reprit plus tard la direction de l'Ylê de Erume-fá, jusque-là surtout d'obédience *ketu*. En tant que maître religieux, Pai Tidu assume la responsabilité de la liturgie *ketu* comme de la liturgie *angola*. Quelques mauvaises langues au sein de la congrégation prétendent cependant que sa manière de présenter le répertoire *ketu* est fortement influencée par le mode d'expression propre au rite *angola*.

La coexistence de deux répertoires religieux dans le *candomblé*, *angola* et *ketu*, se manifeste dans le *xirê*, voire dans toute la cérémonie publique par la musique et les paroles des chansons, mais aussi par les danses en cercle et les représentations individuelles. Si la musique, les mouvements et les gestes expriment bien le caractère archétypal de chaque divinité, ils n'en font pas moins apparaître les divergences entre les répertoires *ketu* et *angola*. Une distinction claire selon le répertoire s'établit notamment entre les formules rythmiques jouées au tambour, sur le plan tant des structures musicales et rythmiques que de la technique de jeu. D'une manière générale dans le répertoire *ketu*, on frappe le tambour avec des bâtons (*lé* et *rumpi* avec deux bâtons, le grand tambour *rum* avec un bâton et une main nue). Dans les autres répertoires, on ne se sert que des mains nues. Dans le répertoire *angola*, trois *toques* de base – désignés par les termes de *congo*, *barravento* et *cabula* – déterminent l'évolution musicale, alors qu'il existe une vingtaine de *toques* différents dans le répertoire *ketu*. Ces formules rythmiques jouent un rôle encore plus important dans la seconde partie de la cérémonie[4].

---

[4] Pour ce qui est des formules mélodiques, de l'arrangement musical, de l'instrumentarium etc. dans l'un et l'autre répertoires, les critères les plus importants ont été résumés ailleurs (voir Oliveira Pinto 1991: 224, 225).

Présence de la sphère spirituelle sur terre: *estado de santo* et *bolaçao*

Tout rite public du *candomblé* vise à établir un lien direct avec la sphère surnaturelle des *orixás* ou *santos*. La manifestation des divinités s'accomplit au travers des adeptes initiés de la congrégation. Au cours de la cérémonie, ceux-ci sont conditionnés pour qu'ils atteignent l'*estado de santo*, l'«état sacré». Cet état de conscience particulier, que l'on a l'habitude de désigner, du point de vue de la culture occidentale, par «transe de possession», signifie, pour le fidèle, la capacité d'accueillir et de personnifier un *orixá*. Dans l'acte religieux, de nombreux facteurs concourent à cette fin. Répétons-le, un rôle de toute première importance revient à la musique: celle-ci suscite des associations que la congrégation comprend et auxquelles elle réagit de manière appropriée. Telle ou telle *cantiga de fundamento* (chant auquel on attribue un pouvoir particulier) ou encore telle ou telle *cantiga de dar rum* (entonnée le plus souvent en la présence des êtres spirituels) peut engendrer l'*estado de santo*, pour autant que certaines conditions rituelles soient réunies. Ainsi la *cantiga* interprétée au moment où un individu est «saisi» pour la première fois par un *orixá* (*bolar no santo*) conservera une signification spéciale pour lui toute sa vie: il y réagira toujours fortement et d'une manière personnalisée dans le contexte religieux.

En tant qu'état de conscience spécifique induit par l'initiation, l'*estado de santo* est une expérience individuelle dont la signification est étroitement liée à la conception religieuse de la «personnalité» dans le culte du *candomblé* (Goldmann 1987). En raison de son caractère individuel, il est malaisé de proposer une définition générale des mécanismes qui suscitent, puis entretiennent pendant quelque temps l'*estado de santo*[5].

Un rôle important revient également aux paroles des *cantigas* dans l'induction d'une transe motivée religieusement. Même si, comme c'est notamment le cas du *candomblé ketu*, la terminologie religieuse et les chants sacrés, qui comprennent surtout des mots africains, résistent à une traduction littérale, on les comprend et l'on sait exactement ce qu'elles veulent dire et quel rôle leur revient d'après le moment de la cérémonie[6]. Gilbert Rouget a même affirmé que, dans les rites dits de possession, la signification des textes des chants excède en importance le rôle de la musique:

> «La vertu de cette musique de possession réside non pas dans ses caractères musicaux mais dans ses paroles. Les paroles qui apostrophent le dieu, la personne, et dans une langue convenue généralement et très peu comprise des gens qui ne sont pas inités au culte. Ce sont ces paroles qui fonctionnent et non pas l'aspect apparemment exaltant de la musique, son aspect frénétique et très fortement rythmé qui est sensiblement le même que celui qui a cours dans des cérémonies qui n'ont rien à voir avec la transe et la possession» (Rouget 1984: 106).

---

[5] On a tenté de le faire par référence à la musique. Voir par exemple Bastide (1945), Binon (1967), Béhague (1984) et Lühning (1990).

[6] Pour une traduction et une analyse de quelques cantigas vouées à Exu, dont aussi notre pièce n° 3 Ina Ina, voir Santos (1975: 190).

En effet, le caractère de *fundamento* d'une *cantiga* dépend en premier lieu de son contenu textuel et symbolique et non pas de traits exclusivement musicaux. Il n'en reste pas moins vrai qu'il existe dans le *candomblé ketu* un répertoire musical inconnu en dehors de la sphère religieuse, si bien que la fusion des textes sacrés avec cette musique particulière exerce une emprise particulière sur l'*estado de santo* et sur la première transe chez le non-initié.

Avec la séquence n° 45, Alaketurê, on arrive au cœur de la cérémonie: le maître de l'Ylê de Erume-fá effectue une transition abrupte en entonnant cette *cantiga de fundamento* à Oxóssi, de provenance *ketu*. A considérer la suite des événements, on a ici un tournant, au sens de «*liminas*» (V. Turner). En entonnant cette *cantiga*, la plupart des danseurs atteignent l'*estado de santo*, alors que d'autres tombent subitement en transe (*bolar no santo*). La sphère spirituelle se manifeste au travers des danseurs: les initiés atteignent l'*estado de santo* et personnifient ainsi un *orixá* ou *santo*; les non-initiés sont comme saisis par une force invisible et jetés à terre. Les danseurs initiés qui agissent maintenant comme médiums (*cavalo de santo*) quittent la salle au rythme *avaninha* des tambours (n° 46), afin de se préparer pour la seconde partie de la cérémonie et de revêtir l'accoutrement des *orixás* et leurs insignes.

Immédiatement après leur départ, on entend le rythme *cabula*, sur lequel les *bolados* sont portés à l'extérieur. Cette séquence (n° 47) dure plus de treize minutes: pendant ce temps, on soulève les personnes jetées à terre sous l'effet de leur première transe en observant certains gestes rituels et on les transporte à l'extérieur du *barracão*, devant la porte du *roncó*. Les *bolados* sont enveloppés de tissus blancs: maintenant que leur *santo* s'est manifesté, ils sont appelés à subir l'initiation dans l'Ylê de Eruma-fá, qui durera plusieurs semaines. C'est surtout pour eux que le *toque de bolar* du 3 février 1991 avait été organisé.

Les trois séquences centrales de tout le rite, soit n°s 45, 46 et 47, sont une nouvelle illustration éloquente de la présence simultanée d'un double héritage *ketu* et *angola* dans l'Ylê de Eruma-fá: lors de l'Alakaturê, une *cantiga de fundamento* à l'adresse d'Oxóssi, la sphère spirituelle se manifeste doublement (*estado do santo* et *bolar no santo*). Ensuite, les danseurs en *estado de santo* quittent la pièce sur un accompagnement provenant du répertoire *ketu* (rythme *avaninha*), tandis que le transfert des *bolados* se fait sur l'un des rythmes les plus importants du répertoire *angola*, à savoir le *cabula*.

Lieux du rite

Les deux principaux lieux rituels d'un *toque*, soit la salle principale (*barracão*) et la pièce secrète (*roncó*) sont localisés précisément dans l'esprit des participants et des visiteurs: en quittant le *barracão*, on parle d'*entrada* (entrée) dans le *roncó*; lorsque les *santos* reviennent plus tard dans le *barracão*, on parle de *saída* (sortie). Ce n'est donc pas le lieu le plus visible – la salle principale – qui est con-

Fig. 3: Un *bolado* est porté hors de la salle principale par les assistants.

sidéré comme le centre d'après lequel on s'oriente et dans lequel on se trouve soi-même; le centre et le point de départ «géographique» au cours du *toque*, c'est le huis clos, le *roncó*. Voici la manière dont la plupart des participants s'imaginent le centre «géographique» de la cérémonie:

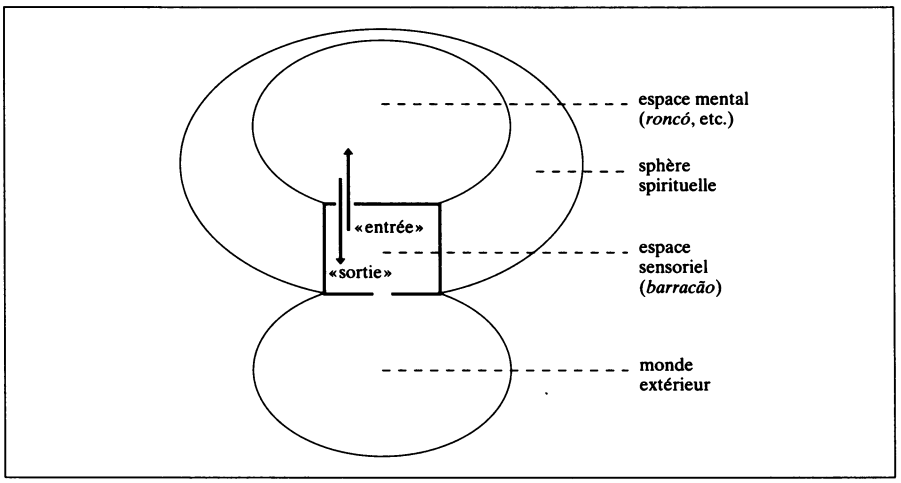


Fig. 4: Représentation schématique du lieu du rituel dans la cérémonie publique du *candomblé*.

Dans le *barracão*, qui est le domaine de la perception sensorielle, la musique se manifeste dans ses dimensions acoustiques et impulsives, tandis que seul son axé (son énergie, sa force spirituelle) pénètre dans la sphère surnaturelle.

Dar rum: la danse des divinités

L'objectif de ce rite spécifique, qui est d'induire une première transe encore inarticulée chez certaines personnes, fut atteint après la pièce Alaketurê. La sphère spirituelle s'était toutefois manifestée, et c'est elle qui sera au centre des événements qui vont suivre, car une cérémonie publique vise en dernière analyse à attirer la présence des divinités dans la salle principale.

La seconde partie du *toque* commence par la sortie des *santos* qui, vêtus et ornés selon la circonstance, jaillissent maintenant dans la salle principale. C'est durant cette phase qu'une relation particulièrement étroite se noue entre les *santos* qui dansent et les tambourinaires, surtout le joueur du grand *rum*. Ce n'est pas un hasard si l'on parle ici de *tomar rum* ou *dar rum*, c'est-à-dire de «donner» la musique du *rum* et du reste de l'ensemble aux *santos* présents à travers les médiums initiés.

Les *orixás* suivants apparurent dans la seconde partie de la cérémonie de l'Ylê de Erume-fá:

Ogun ..... (*ketu*)
Iemanjá ..... "
Xangô ..... "
Angorô (Béssem) .... (*angola*)
Oxóssi ..... (*ketu*)
Iansã ..... "
Iansã ..... (*angola*)

Ces *santos* dansaient, et on entendait les *cantigas* et les *toques* qui leur étaient propres. A la différence du *xirê*, le *dar rum* se caractérise par la danse individuelle, à l'exception de la séquence n° 86, qui s'adresse à toutes les *orixás* féminines, ainsi que du rythme *avaninha* de la fin (n° 89) pendant lequel tous les danseurs présents, y compris ceux qui ne sont pas en *estado de santo*, dansent en cercle dans le sens contraire à celui des aiguilles d'une montre avant de quitter la salle principale.

Le grand tambour *rum*

L'importance primordiale du grand tambour cylindrique appelé *rum* tient à sa fonction musicale et à son rôle dans la danse. Tandis que les deux tambours plus petits (*lé* et *rumpi*) servent à exécuter un ensemble de formules fixes souvent

Fig. 5 : Présence des *orixás* dans la salle principale.

identiques, donnant peu de place à l'ornementation, le *rum* ne marque dans un premier temps que la structure du *toque*, pour le faire ensuite varier musicalement et élaborer des phrases rythmiques complexes au timbre mélodique. Cela se passe en rapport étroit avec la danse des *santos*. La stricte division des tâches musicales au sein du *toque* dépend des hauteurs de son différentes des tambours : le rôle de marquer les temps revient aux instruments au son aigu ; en revanche, les frappes amorties exécutées avec la main nue sur le *rum* pour marquer les temps faibles des tambours aigus, entretiennent un rapport de tension permanent avec les autres instruments, et parfois aussi avec le chant. Du point de vue de la technique de jeu, le *rum* est l'instrument le plus complexe des trois tambours.

Certaines frappes et certains effets sonores permettent à l'*alabê*, le meneur jouant du *rum*, d'« appeler » les *santos* qui dansent. Mais ici ce n'est pas le musicien qui occupe le devant de la scène ; c'est l'instrument qui est personnifié car, pour les danseurs, c'est le *rum* qui les « appelle » et les contraint à danser jusqu'à l'épuisement. Le *rum* parvient également à « retenir » les *santos* dans la salle principale. Mais pour leur part les *orixás*, lorsqu'ils « sont sur terre » (*estar em terra*), c'est-à-dire qu'ils dansent au cours de la cérémonie publique dans le *barracão*, peuvent contraindre les *alabês* à exécuter certaines formules rythmiques. Cet échange est si intense qu'il arrive même qu'un *santo* s'arrête de danser parce qu'il n'apprécie pas le jeu des musiciens.

Les formules rythmiques (*toques*)

Le répertoire *ketu* comprend des *toques* spécifiques, diversement structurés, qui correspondent au caractère de chaque *orixá*. Certains d'entre eux sont si étroitement liés à la personnalité de l'*orixá* qu'il n'est pas besoin de chant : pour Xangô, c'est *alujá-tonibobé*, pour *Omolu*, *opanijé*, pour Iansã, *daró* ou *quebra prato*. Il est plutôt rare d'entrendre de tels *toques* lors du *xirê* (cf. nos 10-12), car les *santos* ne sont pas encore présents pendant celui-ci. Dans le cas des pièces mentionnées, m'ont expliqué par la suite les musiciens, on a voulu souligner qu'à ce stade du *xirê*, c'est le répertoire de Xangô qui aurait dû être exécuté.

La cérémonie de l'Ylê de Erume-fá présente un certain nombre de *toques* que l'on peut regrouper selon des critères formels, soit la durée d'un cycle de 6, 8, 12 ou 16 unités de temps minimales. Ceux-ci sont caractéristiques de tout le répertoire *ketu*. Les formules rythmiques décrites ci-dessous correspondent chacune à la partie de la cloche double *agogô*, qui les suit pendant toute la durée de l'événement musical. C'est d'après elles que s'orientent les autres instrumentistes et les chanteurs.

x = frappe
. = pause

(6)

Bravum	x . xx . .
Savalu/sató	x . xxx .

(8)

Agueré	xx . . xxx .
Agueré de Oxóssi	xx . . xxx .
Tonibobé	x . x . x . x .
[Adarrum]	x . x . x . x .

(12)

Toque de Ketu/*vassá*	x . xx . x . x . xx .
Toque de Ogun	x . x . xx . x . x . x
Alujá	x . x . x . x . x . x .
[Ibi]	
[Gincá]	

(16)

Avaninha/vamunha	x . . x . . x . . . x . x . . .
Quebra prato/daró	x . x . x . x . . x . x . x
Ijexá	x . x . xx . xx . x . x . . .
[Opanijé]	xxx . xxx . xx . x . xx .

Les *toques* en italique sont ceux qui accompagnent le plus souvent les cantigas. Entre crochets figurent d'autres rythmes importants qui furent cependant absents du rite étudié.

Conclusion

La fonction de la musique et les associations qu'elle crée doivent être évaluées diversement selon les étapes du *toque de bolar* de l'Ylê de Erume-fá, décrit ci-dessus. Dans la première partie, le *xirê* (jusqu'au n° 45), la musique sert avant tout à invoquer et à exalter (*louvação*) les différents *orixás* ou *santos*. Les *cantigas* servent ici de supports musicaux à des contenus textuels, et elles structurent le déroulement du rite. En organisant une certaine étape de l'activité sacrée, le rite reste prévisible et correspond dans une large mesure aux attentes de la congrégation présente. Avec les mouvements de danse et le contenu des textes, la musique symbolise dans le *xirê* les mythes (*lendas*) relatifs aux *orixás*. Dans leur contexte rituel correspondant, certaines *cantigas* (mélodie et texte) amènent les initiés à l'*estado de santo*. Au moment de l'Alaketurê (n° 45), qui représente dans l'Ylê de Erume-fá une des principales *cantigas de fundamento*, cela survient d'une manière particulièrement abrupte. Le tournant du rite est, pour ainsi dire, forcé par la musique.

Dans la seconde partie du *toque*, le *dar rum*, la sphère spirituelle est présente dans la salle principale (*santo em terra*). La musique et la danse sont maintenant des éléments actifs de la présence des *orixás*. Ceux-ci ont pour moyen d'expression, non seulement les mouvements de danse, mais encore la musique, car l'activité des musiciens est souvent dirigée par la volonté des *orixás* présents.

A ce stade, la musique ne peut plus être abstraite du rite. L'ensemble de celui-ci se mue dans ses diverses dimensions en un contexte formalisé, où l'énergie de la musique se déploie dans les limites prescrites par la norme. Baragunã de Exu, l'un des musiciens de *candomblé* les plus réputés de São Paulo, l'exprime ainsi:

> «La musique du *dar rum* est en elle-même si puissante que les prescriptions rituelles n'existent que pour canaliser l'énergie qu'elle renferme».

Comprise dans son sens le plus général, la musique structure donc le temps sacré; elle éveille des associations concrètes, elle décrit la mythologie des *orixás*; elle exalte et «appelle» la sphère spirituelle, et elle stimule dans son contexte rituel l'*estado de santo*. En présence des *orixás* et des *santos*, elle échappe toutefois aux aspects formalisés pour devenir elle-même un mythe vivant et une énergie active: dès lors les normes régissant le rite ne représentent plus qu'une limitation de l'espace et du temps.

Bibliographie

BASTIDE Roger
1945 *Imagens do Nordeste Místico em Branco e Preto*. Rio de Janeiro: Cruzeiro.
1961 *O Candomblé da Bahia*. São Paulo. Ed. Nacional.

BÉHAGUE Gerard
1984 «Patterns of Candomblé music performance: an Afro-Brazilian religious setting», *in: Performance Practice. Ethnomusicological Perspectives* (G. Béhague Ed.). Westport/London: Greenwood Press, p. 231-54.

BINON Gisèle
1967 «La musique dans le candomblé», *in: La musique dans la vie* (T. Nikiprowetzky éd.). Paris: Office de coopération radiophonique, p. 159-207.

COSTA LIMA Vivaldo da
1976 «O conceito de nação nos candomblés da Bahia». *Afro-Asia* 12: 65-90.

DANTAS Beatriz Góis
1988 *Vovó Nagô e Papai Branco. Usos e abusos da Africa no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal.

DOPAMU P. Ade
1990 *Exu. O Inimigo invisivel do Homem*. São Paulo: Editora Oduduwa.

GOLDMANN Márcio
1987 «A construção ritual da pessoa: a possessão no candomblé», *in: Candomblé. Desvendando Identidades* (C.E. Marcondes de Moura Ed.). São Paulo: EMW Editores, p. 87-119.

LÜHNING Angela
1990 *Die Musik im candomblé nagô-ketu*. Hamburg: K.D. Wagner.

PINTO Tiago de Oliveira
1991 *Capoeira, Samba, Candomblé. Afro-brasilianische Musik im Recôncavo*, Bahia. Berlin: Dietrich Reimer Verlag [Museum für Völkerkunde Berlin; N.F. 52]

ROUGET Gilbert
1984 «La musique et la transe: entretien avec Gilbert Rouget» *Recherche, Pédagogie et Culture* 65/66: 99-107.

SANTOS Juana Elbein dos
1975 *Os Nagó e a Morte*. Petrópolis: Vozes.

TRINDADE Liana Salvia
1981 «Exu: poder e magia», *in: Olóorisà. Escritos sobre a Religião dos Orixás* (C.E, Marcondes de Moura Ed.). São Paulo: Agora, p. 1-10.

VERGER Pierre
1955 «Première cérémonie d'initiation au culte des orishas nagô à Bahia au Brésil». *Revista do Museu Paulista* n.s. 9: 269-91.
1981 *Orixás*. São Paulo: Corrupio.

MODE DE FONCTIONNEMENT RITUEL ET PRODUCTION MUSICALE CHEZ LES BORORO DU MATO GROSSO

Riccardo Canzio

Les Bororo et leur situation actuelle[1]

Dès les premiers contacts avec les Européens, les Bororo ont été l'objet de la curiosité des voyageurs qui nous ont laissé de nombreuses descriptions. Ils ont exercé une grande fascination sur des générations d'ethnologues qui ne les connaissaient qu'à travers une littérature bigarrée; la société bororo y apparaît comme un modèle d'organisation sociale dualiste caractérisé par la richesse de sa mythologie, la complexité de son univers symbolique et l'intensité de sa vie rituelle. Voyageurs, missionnaires et ethnologues les ont approché par le biais de leurs a priori; leurs écrits en témoignent. Dans le monde francophone, cette population est connue grâce aux travaux de Lévi-Strauss (notamment 1955 et 1958) qui a séjourné dans une communauté bororo au milieu des années trente et qui, pour l'élaboration de ses théories, a puisé largement dans ses observations personnelles.

Sous le poids d'une telle intellectualisation, la société bororo risque de devenir à nos yeux un mythe exemplaire correspondant à une réalité mal comprise. Ainsi, l'image de cette société prend souvent la forme qu'un groupe d'intérêt (ethnologues ou organismes internationaux d'aide, théologiens de la libération ou missionnaires conservateurs, grands propriétaires terriens ou paysans déshérités à la recherche de terres) veut bien lui attribuer.

Il n'y a pas longtemps, on a prétendu que les Bororo n'existaient plus comme groupe ethnique, leur assimilation à la société brésilienne et leur incorporation aux couches les plus défavorisées de la société ayant été telles qu'on ne pouvait plus parler de culture bororo ni donc de Bororo. Certes, comme d'autres ethnies des basses terres du Brésil, ils furent dépossédés de leurs terres ancestrales et n'arrivèrent plus à vivre de la pêche, de la chasse et de la cueillette comme ils le faisaient autrefois. Ils survivaient à peine – et certains groupes le font encore –

---

[1] Cet article repose sur nos observations de cette société et ses rituels. Nous avons eu l'occasion de séjourner plusieurs mois au village de Garças dans la réserve indigène de Meruri au Mato Grosso et d'assister au déroulement de cérémonies funéraires. L'élaboration d'une partie des matériaux collectés a déjà donné lieu à une publication (Canzio 1989) dont certains passages seront discutés ici. Nous remercions les habitants du village de Garças et en particulier Antonio Kanajó de Meruri ainsi que Gonçalo Ochoa et Mario Bordignon pour leur aide inappréciable pendant les différentes périodes de ma recherche.

comme travailleurs ruraux toujours exploités et en porte-à-faux avec les valeurs de la société environnante. Cela entraîna une fraction importants de la population à décider collectivement, il y a une trentaine d'années déjà, de cesser de se reproduire, leur connaissance d'abortifs et de moyens contraceptifs naturels les aidant dans ce sens. Ce phénomène a été remarqué aussi chez d'autres ethnies de la région; un témoignage déchirant, recueilli dans les années soixante au village de Pojobari, illustre ce drame dans toute son intensité.

> «Nous ne pouvons plus vivre comme des Bororo et nous ne vivrons pas comme des Brésiliens. Donc nous avons decidé de ne pas vivre du tout: nous mourrons à la façon bororo, un par un et après nous il n'y aura plus rien» (Crocker 1985: 330).

Aujourd'hui, cette tendance a été renversée et il existe environ huit cents hommes, femmes et enfants se disant Bororo, regroupés en quatre réserves indigènes au Mato Grosso. Certaines institutions, croyances et quelques aspects du mode de vie des Bororo n'ont plus les caractéristiques d'autrefois, mais un noyau irréductible de pratiques rituelles donnent encore un sens à la vie de nombreux individus. Le problème posé par l'acculturation est réel. Considérant le monde compliqué qui les environne, les Bororo, comme d'autres ethnies de cette aire culturelle, ont de plus en plus tendance à dévaloriser le leur. Partagés entre leur propre vision du monde et celle des Brésiliens, les Bororo finissent par vivre dans une sorte de crépuscule spirituel où très souvent règne le désespoir.

Cependant une vie rituelle relativement active, dont le chant constitue une activité indissociable, continue à exister chez certains groupes. Cette activité garde une signification capitale pour les gens qui la pratiquent, et nous constatons à travers sa réalisation une affirmation du sens communautaire. Ce processus constitue une sorte de rempart contre les assauts auxquels la société est soumise et qui ont fragilisé à l'extrême ses structures. Ces activités rituelles semblent aider certains groupes à reconstituer symboliquement le tissu de la communauté et à insuffler à leur culture une vitalité nouvelle.

L'importance primordiale de ces pratiques nous amène dans cet article à aborder la problématique que nous pose la description du phénomène musical dans les rites bororo. Notre thèse, ici, est que dans cette société, le phénomène musical peut être mieux compris à travers une description detaillée de la production musicale et du fonctionnement rituel. Par là nous entendons une tentative de description, d'interprétation et de contextualisation des actions rituelles et des interactions entre les individus donnant lieu à la production sonore, pour évaluer les limites dans lesquelles le produit musical des cérémonies bororo est formalisable.

En premier lieu, nous examinerons sommairement la société, les notions qui la soutiennent et la forme que prend la vie rituelle. Ensuite, nous discuterons les changements de conditions de cette société soumise aujourd'hui à de fortes pressions extérieures, ainsi que les réponses adaptatives qui transforment sa vie rituelle. Nous examinerons le type de problèmes que pose à l'ethnomusicologue la description du monde sonore des Bororo dans sa complexité où chant, texte, cosmologie, liens sociaux et structure parentale sont difficiles à démêler. Nous

essaierons de déterminer ce qui est effectivement formalisable et ce qui ne l'est pas dans ce monde sonore. Nous proposerons ensuite une description sommaire du mode de production des chants préparatoires à une cérémonie de nomination.

Finalement, l'observation du mode de fonctionnement du chant, de la musique et des actions rituelles des cérémonies bororo dans la vie sociale nous amènera à des réflexions sur leur rôle comme composant constitutif de la construction symbolique de cette société, sur leur importance comme référent identitaire, ainsi que sur sa valeur comme stratégie de survie.

En annexe, une analyse formelle assez technique et méthodologiquement motivée propose au lecteur l'écoute guidée des passages choisis d'une publication discographique récente (Canzio 1989).

*
**

Deux siècles et demi après l'arrivée des premiers Portuguais au Brésil, un front de colonisation est entré en contact avec les Bororo. Au cœur du Mato Grosso, ce peuple était l'ethnie dominante d'une région s'étendant de la frontière bolivienne, à l'ouest, jusqu'au fleuve Araguaia au sud de l'actuel État de Goiás, mais il était concentré sur les rives des fleuves Cuiabá et São Lourenço. On en estimait la population, au début du XIXe siècle, à dix mille individus environ (Bordignon 1987 : 2)

Les premiers témoignages du contact sporadique des Bororo avec les *bandeiras* (expéditions composées de portuguais, de Noirs et de quelques Indiens et fer de lance de la pénétration coloniale dans l'intérieur inhospitalier du Brésil de l'époque), bien avant un contact suivi avec le front de colonisation, datent du milieu du XVIIIe siècle. Malgré la durée du contact et l'intégration de certains groupes comme main-d'œuvre paysanne, les Bororo ont conservé, dans une large mesure, le modèle traditionnel de vie villageoise. Ce qui leur a donné une relative autonomie pour perpétuer des activités rituelles qui n'offrent aucun intérêt économique à la civilisation qui les entoure.

La coexistence entre la religion traditionnelle et le christianisme chez les Bororo habitant les missions et en contact continu avec la « civilisation », date des débuts du siècle, quand les pères Salésiens fondèrent les premières missions au Mato Grosso. Bien que l'attitude des missionnaires ait beaucoup changé avec l'avènement de la théologie de la libération dans les années soixante, il n'en demeure pas moins que le christianisme reste vu plutôt pour son aspect social et comme élément d'adaptation à la culture environnante que comme une religion avec un contenu théologique et des valeurs auxquelles on adhère.

Toute référence actuelle à leur culture de la part des Bororo fait allusion au passé, à l'époque où il y avait des grands chasseurs et une pêche abondante, des hommes forts et respectueux des prescriptions d'ordre alimentaire et rituel. Tout cela est symptomatique d'un repli sur les valeurs établies comme dernier refuge face aux avances d'une société environnante qui les condamne inexorablement à l'assimilation.

La société

L'intégralité de la société traditionnelle bororo est fondée sur l'observance rigoureuse d'un code de réciprocité très élaboré et sur un régime de droits et de devoirs entre les clans matrilinéaires des deux moitiés exogames. La structure dualiste de la société se reflète dans la topographie du village ; celui-ci, de forme circulaire, est divisé par un axe est-ouest délimitant spatialement deux moitiés.

Une case située au centre du village est le lieu de rassemblement des hommes ; les femmes y sont invitées lors de certaines cérémonies pour former le chœur qui soutient et paraphrase le chant des hommes. Dans la cour cérémonielle (*bororo*) située à l'ouest de cette case, se déroulent la plupart des cérémonies.

Chaque clan possède son ensemble d'ornements, de peintures corporelles, de noms personnels, de chants, de mythes et de privilèges. Entre les clans existe un système d'obligations réciproques qui est le résultat d'échanges et de transactions bien établies, la plus importante d'entre elles étant la réalisation des cérémonies funéraires pour un défunt d'un clan de la moitié opposée.

La mort est considérée par les Bororo comme une atteinte à l'équilibre existant entre la société et la nature ; quand un Bororo meurt, toute la société est symboliquement menacée. Les forces hostiles de la nature sont tenues pour responsables de cette mort ; le dommage doit être réparé et l'équilibre retrouvé. Le rite funéraire, mise en scène du monde symbolique, est réalisé pour aider l'âme du défunt à s'intégrer à l'âme collective (*aroe*) des ancêtres.

Les Bororo pratiquent une double inhumation. Le corps sera d'abord déposé dans une fosse temporaire jusqu'à ce que les chairs soient putréfiées. La fosse est arrosée régulièremet et l'on vérifie de temps à autre l'état de décomposition. Quelques semaines plus tard aura lieu la phase finale des funérailles ; les ossements seront lavés, peints, ornés de plumes, puis places dans un panier spécialement tissé et décoré. Celui-ci sera déposé à son tour dans des grottes ou dans le fond des mares qui abondent dans la région. Au cours des semaines qui séparent les deux enterrements, une série de jeux-représentations seront organisés. Grâce à des peintures corporelles et à des ornements (plumes, dents de fauves, becs d'oiseaux) on met en scène des événements mythiques. Toute cérémonie chez les Bororo a pour but la répresentation de l'*aroe*, mais un clan ne représente jamais son propre *aroe*, c'est un clan de la moitié opposée qui s'en charge.

Il existe deux principes cosmologiques chez les Bororo autour desquels s'organise toute la pensée traditionnelle : *aroe* et *bope*. L'*aroe* inclut les ancêtres et les héros culturels ainsi que tout ce qui est nommable, nature ou artefact, réel ou imaginaire. L'*aroe* est donc l'essence de tout concept ou entité : animal, poisson, plante, emblème clanique, astre, chant ou instrument. Il est lié à la structure parentale de la société et à la configuration topographique du village. A chaque clan appartient une des huit catégories de l'*aroe*. Les *bope* sont des manifestations de la nature et sont à l'origine des transformations organiques : naissance, croissance, maladie et mort ; ils sont associés à des phénomènes et processus naturels – l'éclair, le tonnerre, la pluie, la chaleur, le froid – et à certains animaux dans lesquels s'incarne le chamane des esprits (*bari*) s'incarne. Il y a des *bope* agissant pour le

Fig. 1 : Le chamane des âmes mène la procession dansante en jouant de l'*ika* et en portant autour de son cou le panier qui contiendra les ossements du mort. Photo : Priscilla Ellis.

bien des hommes et d'autres qui leur portent préjudice ; ces derniers se manifestent lorsque la société manque au code qui gouverne ses relations avec la nature.

Ces deux concepts ont été décrits (entre autres) par Crocker (1985) ; nous discuterons plus loin de leur applicabilité à une éventuelle description musicologique du rituel. Récemment, Viertler (1991 :123), dans un excellent essai d'interprétation des catégories autochtones bororo, a associé l'*aroe* aux facultés mentales supérieures conscientes telles que la langue, la mémoire, la sociabilité, le travail et les activitiés rituelles, et les *bope* aux phénomènes psychiques inconscients ou subconscients liés aux rêves, prémonitions, passions et désirs non contrôlés, ainsi qu'à des éléments qui interfèrent avec toute forme de cooperation humaine.

Les chants

Les textes ont été classés (Colbacchini 1925 :120, classification reprise par Albisetti et Venturelli 1976) en chants funéraires et chants préliminaires aux expéditions collectives de chasse et de pêche. Cette classification ne correspond pas à une catégorie autochtone explicite, même si elle reflète une distinction liée à certaines caractéristiques de la réalisation musicale (seuls certains individus peuvent être meneurs dans les cérémonies préliminaires, une seule paire de petits hochets y est utilisée, ce sont les seules cérémonies réalisées en dehors du

cycle funéraire, etc.). Pourtant, cette classification représente une façon pratique d'approcher le vaste répertoire de cérémonies et des rites bororo.

Le privilège de l'organisation des chants funéraires fut donné aux chefs cérémoniels du clan des *badojeba*, «les bâtisseurs du village», dans un temps mythique. Ils furent les héros civilisateurs qui humanisèrent les Bororo par l'intermédiaire de pratiques cérémonielles jusqu' alors inconnues. Aujourd'hui, c'est le cercle des «grands hommes» (*boe eimejera*) qui choisit, en fonction du clan du défunt et du représentant du défunt ou de la personne pour qui le rituel se fait, selon le cas, celui qui chantera quoi et à quel moment. L'ordre et la suite des chants ne sont pas figés, mais ils le seront à l'occasion de la réalisation des cérémonies. Ces changements n'altèrent pas l'ordre rituel des funérailles, mais il existe une variabilité selon le statut social et le prestige du mort dans la suite des chants.

Chaque clan garde jalousement ses droits de représentation ainsi que ses droits d'exécution des chants claniques, mais ceux-ci peuvent être délégués. Le choix des chanteurs se fait en fonction de leurs connaissances et de leur capacité, même si la prérogative de la distribution des chants revient aux «propriétaires» de ces chants qui peuvent, et de fait le font, déléguer leur droits d'exécution.

Le rôle des femmes, bien qu'apparemment secondaire dans la structure musicale, est d'une importance sociale cruciale. Selon la coutume, elles doivent s'asseoir derrière leur mari et l'accompagner, seules ou en chœur, quand il chante; elles doivent aussi pleurer au moment où les chants évoquent un défunt ou des morts d'autrefois. L'*aroe* étant toujours évoqué pendant les cérémonies, les «âmes» des morts récents ainsi que celles des ancêtres se rencontrent à l'occasion des funérailles. Tout homme qui se respecte sera toujours accompagné dans le chant par sa femme ou par une parente clanique.

L'apprentissage des chants ne se fait pas d'une façon formelle; ils sont appris durant la célébration des cérémonies auxquelles, en principe, assistent tous les membres de la communauté aussi bien que des non résidents du village tels que les affiliés claniques du mort et des individus d'un certain prestige spécialement invités pour la circonstance. L'occasion d'écouter maintes fois dans une vie les textes des chants, associée à la remarquable mémoire pour laquelle les Bororo sont connus, contribuent à la transmission et à la préservation des textes. Des caractéristiques de la *performance* qui veulent que dans certains types de chant le texte soit dit à haute voix avant son exécution, le caractère répétitif de la plupart des chants comportant un élément variable de substitution et le rôle du meneur comme régisseur et organisateur du rite sont des facteurs qui favorisent fortement l'apprentissage, non seulement des textes, mais aussi des rythmes fournis par l'accompagnement des hochets.

Les textes évoquent des expéditions collectives de chasse et de pêche et représentent une codification complexe des techniques liées aux activités traditionnelles de subsistance et aux connaissances spécifiques de la flore et de la faune du vaste territoire ancestral. Les âmes des ancêtres sont suppliées d'entraîner le gibier dans les pièges et d'assurer une bonne chasse.

*
**

Faire et parfaire

Nous trouvons que chez les Bororo, la notion de faire rituellement est à la base des conceptions «musicales». En effet, les Bororo ne connaissant aucun terme pour nommer la musique, le mot *roia*, signifiant «façon de faire, action» (Albisetti et Venturelli 1962: 908) désigne l'action rituelle et le chant lui-même[2]. Il y a un *faire* rituel et une recherche de la perfection dans ce *faire*. Cette recherche de la perfection est aussi une caractéristique d'autres aspects de la vie traditionnelle bororo; adhésion stricte aux prescriptions dans la confection d'emblèmes claniques ou dans la réalisation de peintures corporelles, justesse de comportement social, respect des restrictions alimentaires, etc. Mais avant tout, la précision dans l'action rituelle est de rigueur.

Certes, les conditions de vie actuelles imposent des contraintes d'ordre matériel à la réalisation de certaines cérémonies. Un compromis sur la forme rituelle s'avère souvent indispensable, mais une fois établies les conditions dans lesquelles le rite se déroulera, elles seront respectées à la lettre. Les changements observés semblent être dus à divers facteurs tels que l'impossibilité de se procurer les matériaux nécessaires à la confection des objets rituels ou l'absence de représentants de certains clans dans un village au moment du rite, ce qui implique une modification des textes et de l'ordre des cérémonies.

Certains types de changements circonstanciels, surtout au niveau des actions rituelles, et même des changements ou omissions textuels sont admis facilement, tandis que rien n'est altérable dans ce qui touche à l'*aroe*. On a même pu constater des instances de réorganisation de la parenté, par le transfert de certains individus d'un clan à un autre, afin de ré-équilibrer la structure de la société par rapport à l'idéal proposé par l'*aroe*. Cela nous donne une idée de l'ampleur que ce principe charnière prend chez les Bororo et de la mesure de la nécessité ressentie par eux de maintenir vivant l'essentiel des schémas mentaux qui les guident.

Ainsi nous constatons que d'un côté il s'opère des modifications sur la forme des rites, mais que de l'autre, la rigidité de certaines conditions empêche que les changements dépassent certaines bornes. Il existe un aspect paradoxal entre, d'une part, certains éléments de prescription rituelle absolus et donc non modifiables – cette attitude du tout ou rien nécessaire à l'existence d'un rituel – et d'autre part, les changements d'ordre formel que subissent les cérémonies, qui sont plus ou moins facilement acceptés. En faisant la distinction entre le *contexte circonstanciel* immédiat dans lequel une cérémonie se déroule et le *contexte culturel* au sens large (c'est-à-dire croyances, mythes, structure sociale), cet aspect paradoxal peut s'expliquer plus facilement.

Par exemple, en ce qui concerne le dépôt final du panier contenant les ossements du défunt, un compromis a été trouvé entre la vie cérémonielle tradition-

---

[2] On trouve aussi le mot *akodo*, «produire un son» (Albisetti et Venturelli, 1962:46), mais il connote le fait physique de la production sonore et non l'organisation des sons.

nelle et un enterrement chrétien. Le panier était deposé dans des caves ou dans le fond de mares; aujourd'hui il est souvent enterré dans un tombeau dans le cimetière de la mission voisine. Une fois le rite accompli, les circonstances du dépôt final des ossements ne semblent pas être d'une importance majeure. Mais la cérémonie de rachat (*mori*) réalisée quand un Bororo est blessé par un élément naturel ou tué, et qui consiste, de la part du «substitut» ou représentant vivant du mort, à abattre une bête sauvage comme rançon demandée à la nature en compensation de la mort et à offrir sa peau à un parent du défunt, ne peut avoir lieu que si l'on a la possibilité effective de tuer un tel animal (ou de se procurer, par don ou achat, une peau). Ce rite est aujourd'hui de plus en plus rare, ce qui empêche l'accomplissement d'échanges importants pour les individus et retarde le rétablissement des liens de réciprocité essentiels à une vie communautaire harmonieuse. Mais le *mori* est un principe du système de réciprocité qui reste immuable, et souvent, l'accomplissement des obligations qu'il implique est réalisé de longues années après les funérailles.

Ainsi, le *faire rituel* permet des changements et un certain degré d'adaptation aux conditions changeantes de l'environnement social et écologique; tandis que le *parfaire* dicté par les conditions restrictives de l'*aroe* ne permet pas de variation ou de substitution. Si l'intégrité de l'*aroe* peut être assurée, le système de pensée symbolique peut continuer à être investi de sens et de signification malgré les atteintes aux limites structurelles des relations sociales traditionnelles de la communauté.

On peut voir comment les prescriptions de la *performance* fonctionnent dans un double mouvement de va-et-vient. Elles *décrivent*, parce que leur intention est précisément de guider la réalisation des actions rituelles dans toutes sa minutie et en même temps, elles *font exister* le système cosmologique dans sa complexité. Ce processus, devenu classique dans la description des rites, a été déjà noté par Geertz et exprimé clairement quand il remarque qu'un système de pensée est à la fois un modèle *pour* et un modèle *de* la société:

> «Ici, la théorie est un modèle que guide la façon dont les relations physiques sont organisées: c'est un modèle *pour* la 'réalite'. En ce qui concerne les systèmes psychologiques et sociaux et aussi pour des modèles culturels qu'on ne pourrait pas appeler 'théories' mais plutôt 'doctrines', 'mélodies' ou 'rites', le cas n'est pas différent. A l'opposé des gènes et d'autres sources d'information non-symboliques qui sont seulement des modèles *pour* et non des modèles *de*, les traits culturels (*cultural patterns*) ont un double aspect intrinsèque: ils donnent de la signification – c'est-à-direune forme conceptuelle objective – à la réalité sociale et psychologique, tout en la formant et en se conformant à elle à la fois». (Geertz 1973: 93)

Fig. 2: Le jeu du *marido*, une des représentations mythologiques ayant lieu juste avant l'enterrement définitif. Photo: Priscilla Ellis.

Fig. 3: Peaux de bêtes obtenues comme *mori*, montrées à l'occasion du jeu du *marido*. Photo: Priscilla Ellis.

Le monde sonore

La notion de monde sonore, plus ample que la notion de musique, nous donne la latitude nécessaire pour mieux comprendre et décrire la relation son/fonctionnement rituel[3]. Le concept de «musique» ne paraît pas à même d'englober tous les phénomènes sonores observables dans la société bororo. Les plaintes rituelles avec leur langage hautement codifié sont-elles des chants? Les trompes traversières *ika*, symbolisant le héros culturel Bakororo et dont l'utilisation rituelle correcte semble plus importante que la bonne interprétation des appels correspondants, sont-elles des instruments de musique, des ustensiles cérémoniels ou des «concepts»? Les appels caractéristiques du *powari*, instrument censé répresenter l'*aroe* d'un mort, lancés lors des expéditions de chasse ou de pêche et certaines répresentations collectives de l'*aroe*, sont-ils de la «musique»? L'instrument même est-il un objet ou un signe? Un instrument comme n'importe quel

[3] Le terme, mais non le concept de monde sonore, tel qu'il est utilisé ici est emprunté à Aytai (1985).

autre «objet culturel» doit être compris comme un rapport entre les objets, les concepts et les percepts de la culture en question. Un certain nombre de questions de ce type se posent, pour lesquelles nous n'avons pas pour l'instant de réponse satisfaisante à donner; elles doivent pourtant être formulées.

D'ailleurs, et conformément à ce qu'on pourrait attendre, de multiples aspects de ce monde sonore ne pourront être expliqués que comme des épiphénomènes du contexte rituel. Par là je veux dire que certaines parties du résultat audible de l'ensemble des rites bororo sont la conséquence directe du système d'interaction sociale et du fonctionnement rituel. Par contre, d'autres parties de cet ensemble, tels que les chants, se prêteront à une analyse musicale formelle plus ou moins conventionnelle.

Dans la plupart des cas, l'ethnographe musical est contraint d'isoler la musique de son contexte pour pouvoir y appliquer les techniques de description et les modes d'analyse connus. On replacera le tout dans son contexte originel et on essaiera de voir quels paramètres du contexte agissent sur le système musical même. Nous constatons que, chez les Bororo, tout ce qui sonne est loin d'être analysable musicalement, que certains phénomènes sonores sont le produit de ce contexte et ne sont pas susceptibles d'une formalisation rigoureuse. Précisément parce que notre but est de décrire le phénomène «musical» dans sa totalité, nous ne pouvons négliger les particularités très spécifiques du contexte dans lequel la musique a lieu. Nous isolons et analysons le système musical dans la culture mais affirmons que, pour ne pas réduire l'univers musical de cette société à ce qui est seulement formalisable, ou à l'opposé, laisser de larges parties de ce monde sans description adéquate, cette approche d'ensemble s'avère inappréciable.

En effet, durant toute cérémonie, on entend une multiplicité de sons, résultant de la simultanéité des événements. Le phénomène (qui fait quoi à quel moment) n'est descriptible que comme une activité créative collective: l'assemblée des hommes chante accompagnée du chœur des femmes, on entend les plaintes rituelles des parents du défunt, quelqu'un souffle dans un *powari* pour appeler les *aroe* des ancêtres. Ce tout n'est explicable que par une description du contexte. En revanche, le chant lui-même, les manipulations textuelles et l'accompagnement instrumental sont, quant à eux, formalisables.

Si une musique est un système de relations, cette approche, qui aborde le monde sonore et l'examen des modes subtils d'interaction entre les acteurs du rituel qui le produisent, pourra nous aider à fournir une description plus complète du phénomène examiné. En même temps nous nous défendons d'appeler musique tout ce monde sonore, malgré la signification et la valeur esthétique que pourrait lui attribuer un observateur extérieur. Par musique nous entendons un acte créatif volontaire d'organisation des sons; une combinaison fortuite de sons, si agréable et acceptable (et acceptée) fût-elle ne nous parait pas remplir ces conditions. Seeger va dans notre sens quand il dit que:

> «La musique est beaucoup plus que les sons enregistrés. La musique est l'intention de faire quelque chose qu'on appelle musique (ou structurée comme ce que *nous* appelons musique) et différent d'autres types de son» (Seeger 1987: xiv).

La description du phénomème musical lui-même, qui est aussi du ressort de l'ethnomusicologue, est une autre question parce que chaque source sonore est susceptible d'être décrite, identifiée, expliquée, et le résultat audible également compris même s'il n'est pas voulu ou organisé.

Confrontés à un système sonore dont nous ne connaissons pas les règles, il est important dans notre description de ne pas le juger sur les simples apparences sonores, mais précisément d'essayer de définir ces règles qui vont le déterminer. Les aspects d'interaction entre les individus durant la *performance* nous aident à percevoir les différences entre le résultat sonore et ce qui devrait être : le normatif et le réellement écouté. Ainsi nous arrivons à voir quelles sont les forces et la pensée qui génèrent ce que nous écoutons.

Les systèmes de description classiques utilisés par l'ethnomusicologie ne suffisent pas à fournir une explication satisfaisante d'un complexe sonore comme celui auquel nous sommes confrontés chez les Bororo. Pour interpréter ce monde sonore, nous *formalisons le normatif et décrivons sa réalisation*, tout en considérant les faits de *performance* qu'expliquent les déviations du normatif. Autrement dit, nous formalisons une *structure*, le système abstrait de règles de pensée, puis nous décrivons les événements particuliers qui ont lieu lors de l'application de ces règles. La description de ces événements nous renvoie à notre système de règles et le phénomène en question est reinterprété en fonction de l'usage fait de ces régles.

La notion de monde sonore, plus qu'une méthode d'analyse, est un nouveau paradigme (au sens kuhnien) qui propose une attitude heuristique envers l'analyse. Pour la compréhension du phénomène sonore en question, nous fonctionnons à deux niveaux différents et nous ne pouvons prévoir à l'avance à quel niveau d'analyse une structure audible pour être décrite : au niveau du noyau sonore formalisable (texte, métrique, rythmes, contours mélodiques, etc.) ou au niveau où l'ensemble de forces agissant à un moment determiné est analysable. Nous sommes redirigés d'un niveau à l'autre par les particularités des interactions sociales et des caractéristiques du phénomène lui-même, bien que le résultat sonore soit aléatoire.

Il y a donc un jeu entre les différents niveaux d'analyse : la signification de certains faits ne s'éclaircit que par une investigation fine du contexte, et les résultats que l'on en tire nous permettent de circonscrire les limites dans lesquelles notre analyse formelle est réalisable. Ainsi, la notion de forme dans ce monde sonore possède deux facettes : l'une « syntactique », détectable par une méthodologie d'analyse courante ou par des techniques de découverte *ad hoc*, et l'autre « sémantique », qui ne l'est pas par ces moyens, mais dont la signification se dégage d'un examen de la production sonore.

Si l'ethnomusicologie, telle qu'elle se présente actuellement, est une collection hétérogène de techniques adaptées à la diversité du comportement musical humain, pourquoi ne procéderait-elle pas selon ce paradigme qui représente, en effet, une position théorique ouverte, englobant tout l'audible mais n'excluant (par manque de méthodes de description ou par une attitude analitique réductive classique) ni la complexité de l'interaction entre les producteurs d'un phénomène sonore, ni aucun élément de sa perception ?

Modes de production musicale et interaction sociale

La parfaite structure dualiste des concepts cosmologiques qui imprègnent la société et ses institutions nous pousse à chercher d'autres structures à caractère binaire qui expliqueraient la totalité du phénomène musical selon les mêmes lignes de pensée. C'est la position adoptée par Seeger (1980: 7-42) qui nous montre, que pour le genre vocal *akia* des Suyá du Xingú, il existe un parallèle avec la dualité de certaines structures sociales. Ainsi y a-t-il dans la pensée traditionnelle bororo une série de complémentarités telles que, par exemple, l'opposition *boe/barege*, «homme/animal», dont le second terme inclut tout être vivant y compris d'autres groupes indigènes et la paire *boe/baraedo*, «indien/civilisé». Cette dernière notion est partagée avec la plupart des ethnies indiennes du Brésil et son apparition est le résultat du contact, lorsque l'«autre», le «civilisé» impose sa signification dans la pensée indigène et s'intègre à son monde conceptuel par la force de ses moyens technologiques et par sa capacité de contrôler l'environnement.

De même, selon Crocker (1985: *passim*), la société bororo s'articule encore autour d'une autre complémentarité: la paire *bope/aroe*; ses arguments sont convaincants et la formulation de cette opposition sert fort bien à éclairer nombre de phénomènes sociaux. Pourtant les pratiques rituelles significatives sur le plan sonore sont celles dont l'officiant est l'*aroe etawaare*, le chamane des âmes. En effet, c'est l'*aroe* auquel on fait appel pendant les cérémonies funéraires et les rituels préparatoires aux expéditions de chasse et de pêche. Tout ce qui conditionne le monde sonore des Bororo a affaire à l'*aroe*. Si dualité il y a dans ce domaine, elle ne s'exprime pas au niveau *aroe/bope*, comme le suggère Crocker pour d'autres aspects de la société. Elle oppose, de préference, le monde des vivants et le surnaturel: *boe/aroe*. L'existence de concepts tels que *aroe ekeroia*, «chants des âmes» et *boe ekeroia*, «chants de Bororo» semble suggérer une voie d'interprétation menant dans cette direction. D'un autre côté, l'existence de cette complémentarité conceptuelle est loin, à notre avis, d'expliquer la totalité du phénomène sonore chez les Bororo en termes d'oppositions binaires. C'est pour cela, donc, que nous tenterons ici, à travers une brève decription de la *performance* et dans l'annexe d'une façon plus détaillée, d'entrevoir quels types d'interactions ont lieu entre les participants durant une *performance*.

Pour ce faire, nous avons choisi l'*oieigo*, un chant propre au clan des geais (*iwagududoge*) associé aux cérémonies de nomination et aux rites préparatoires, aux expéditions collectives de chasse et de pêche et tout particulièrement à la chasse rituelle qui suit un décès. Il est interprété aussi lorsque quelqu'un s'est tiré d'une situation dangereuse. Dans la tradition mythologique des Bororo, nous trouvons l'histoire de Meriri Okwoda, un héros culturel du clan des singes (*paiwo*), qui fut à l'origine de cette cérémonie. Un jour, il pêcha un poisson d'une espèce inconnue, l'amena à sa hutte et se mit à le cuire dans un grand pot de terre. Lorsque l'eau commença à bouillir, une voix en sortit disant: «o-ie o-ie i-go i-go»; il interpréta ces mots comme signifiant que le poisson disait être un animal totémique de son clan. C'était là un avertissement: il s'agissait d'un animal qu'il ne fallait pas consommer avant que le chamane des esprits (*bari*) ne l'ait

Fig. 4 : Le chant assis nocturne. Le chœur des femmes au dernier plan. Photo : Priscilla Ellis.

soumis à un rite de purification. La consommation d'un tel aliment pouvant entraîner la mort, les Bororo se servent de ce chant pour manifester leur joie d'avoir évité un danger (Albisetti et Venturelli 1976 : 276).

L'exécution complète des préparatifs pour la cérémonie qui se déroulera le lendemain matin dure toute la nuit. Les strophes du *oieigo*, qui sont en prose, sont alternées avec des chants de nomination. Les deux premières strophes de l'*oieigo* sont d'abord récitées trois fois de suite (*cf.* Canzio 1989 : plage 9, index 1 et 2). Elles sont ensuite reprises en chantant (*idem* : index 3 et 4). Les deux strophes suivantes de l'*oieigo* sont à leur tour récitées (*idem* : index 5 et 6). Les chants de nomination sont alors entonnés (*idem* : index 7 à 16) puis les troisième et quatrième strophes sont chantées (*idem* : index 17 et 18).

Le texte de l'*oieigo* suit un canon fixe et des variations textuelles apparaissent selon le clan de celui qui offre et de celui qui reçoit l'*oieigo*. Il constitue une sorte de « grille » sur laquelle sont greffées les variations textuelles qui portent sur les emblèmes claniques et les noms propres des héros mythologiques. Le texte en Bororo des quatre premières strophes de l'*oieigo* est présenté dans l'annexe ; chaque partie sera répétée à trois reprises. L'objet de cette répétition est de rappeler à l'assemblée des hommes le texte qui va être chanté par la suite. On pourra remarquer que le récitant consulte les chefs réunis pour pallier ses doutes et oublis concernant la structure du texte. Par exemple, à l'occasion, il demande le nom du héros qui doit figurer dans le texte chanté (index 2 / temps 01 :41).

Une fois le texte du *oieigo* fixé, il fera partie du répertoire habituel et sera utilisé à des occasions variées pour évoquer la mémoire d'un défunt. Ici, il s'agit d'un «vieil» *oieigo* (une cérémonie déjà instaurée mais reprise pour l'occasion) chanté dans le contexte des préliminaires à une cérémonie de nomination (*roia kidoguru paru*)[4].

L'*oieigo* peut se faire avec les cérémonies de préparation à des expéditions de pêche, de chasse ou à certains jeux-représentations. Quand un «vieil» *oieigo* est chanté, son choix est le privilège celui qui organise l'expédition de pêche (par exemple) dans le but de nourrir toute la communauté, et c'est lui qui décidera à qui il sera dédié.

Les paroles des strophes de notre exemple enregistré font référence aux actions rituelles qui ont lieu le jour de l'instauration du *oieigo*. Les voici:

[1] Ici je propose le chant oieigo. Moi Bokodori, j'introduis ce chant pour commencer l'imposition de la ceinture-hochet. Ici il reste.
[2] Regarde ici, nous t'appelons. Notre diadème de plumes rouges de la queue d'un perroquet arara va être laissé au bord du village où tu arriveras. Regarde ici.
[3] Prenez-le. Quand vous le prendrez, attachez à sa tête le diadème orné de duvet qui se trouve dans la cour où les hommes se réunissent.
[4] Le son des hochets se fait entendre. Le brave vengeur Ki Bakororo amène la peau de l'ocelot.

La récitation commence; le meneur qui joue des petits hochets (*bapo rogu*) est debout près du poteau central de la maison des hommes; il regarde vers l'ouest, le lieu du héros Bakororo, et il est entouré de quelques hommes et des jeunes déjà initiés; d'autres le rejoignent au fur et à mesure. Peu avant, il a été convié par un des jeunes qui est allé le chercher chez lui et l'a amené en le tenant sa main, indiquant ainsi une invitation formelle à conduire les chants préparatoires. Seuls certains hommes peuvent être meneurs dans ce type de cérémonie et ont le droit de jouer des petits hochets. Ils doivent être formellement initiés, mémoriser un vaste répertoire et être toujours prêts à l'éxecuter. En effet, être meneur implique des obligations très lourdes envers la communauté; de là la réticence souvent manifestée à présent par les jeunes à assumer un tel rôle.

En écoutant le chant, les femmes se joignent progressivement au chœur accompagnées des jeunes enfants; elles s'asseyent par terre sur des nattes tout au long de la paroi est de la maison centrale.

La fonction du meneur est de conduire la *performance*, de rappeler les textes qui seront chantés et éventuellement de corriger des fautes d'interprétation. Mais il est important aussi qu'il arrive à créer l'atmosphère nécessaire à l'invocation des âmes. Il le fait avec des cris qui imitent les voix des *aroe* des différents animaux et parfois avec un accompagnement instrumental. On entend alors un

[4] La notice du disque mentionne de façon erronée qu'il est chanté à l'occasion des préparatifs d'une expédition de chasse collective.

roulement continu de hochets (à partir de l'index 7/temps 10:27); c'est ce que les Bororo appellent «élever» le rythme, un procédé stylistique utilisé pour encourager les chanteurs. Chaque exécution collective est précédée d'une exposition préalable du modèle formel, musical et textuel, qui va être immédiatement chanté. Des sections formelles du texte sont marquées par des traits de percussion particuliers (voir par exemple la transition entre les sections 1 et 2 du *oieigo*, plage 9/temps 4:05). Un autre trait rythmique indique la fin d'un chant ou la fin de l'exposition du modèle formel (voir par exemple la plage 9, index 7/temps 8:21); après cela, le hochet gauche continue à battre la pulsation, indiquant qu'un autre chant va suivre immédiatement, et pour ne pas interrompre la continuité du son.

La connaissance de critères de réalisation de ce type et des rapports entre meneur et assemblée des hommes, le rôle des femmes, les actions correctives appliquées, etc. (voir détails dans l'annexe) nous permet d'avoir les éléments de jugement nécessaires pour nous situer à l'intérieur des canons esthétiques de la culture, nous permettant d'apprécier pleinement le complexe musical qui est en train de se dérouler.

*
**

Chant, mort, identité et survie

Ce jour-là comme tant d'autres, la routine sans événements typiques de la vie quotidienne d'un village bororo prédominait, mais à l'annonce de la mort de cette vieille femme (on s'y attendait depuis quelque temps), le premier cri de deuil se fit entendre, puis d'autres s'y ajoutèrent[5]. Un chef de clan prit le gros hochets et se mit à entonner le grand chant solennel, le *roia kurireu*. Vite, les hommes le rejoignirent, les femmes arrivèrent peu à peu, s'assirent derrière eux, puis le chœur se forma. Alors tout bascula, l'élan de ce chant primordial semblait emmener de force la communauté entière après lui, dissipant l'apparent manque d'entrain régnant, et amorçant la longue série de cérémonies, rites et représentations mythologiques qui allaient se dérouler durant les semaines qui suivirent. Ils constituent le point central de la culture et de la vie rituelle bororo, en permettant aux Bororo de renouer les liens sociaux existant entre eux et de rétablir des rapports avec l'univers qui est le leur.

On affirma avec fierté que maintenant, on allait voir de vraies choses bororo. Effectivement, la cérémonie du premier enterrement précéda les représentations des *aroe* qui allaient se dérouler assez régulièrement pendant les deux mois suivants, en attendant le grand rituel final marquant l'enterrement définitif. Ainsi,

---

[5] Voir des exemples de cris de deuil, mais dans un contexte différent, *in* Canzio (1989: fin plage 8/temps 9:33).

par une sorte de paradoxe sinistre, la vitalité du monde bororo qui s'épuise irrévocablement ne retrouve sa force que grâce à la mort.

Il y a un clivage insurmontable entre cette vision du monde traditionnel et la réalité qui entoure les Bororo. L'univers intellectuel bororo, cette magnifique construction symbolique supportée par une riche mythologie et une cosmologie élaborée, était admirablement adapté au milieu écologique traditionnel, alors que les contacts intertribaux et les échanges avec le front de colonisation se déroulaient à une échelle de temps assez lente. Lors des premiers contacts, les Bororo se montrèrent curieux à l'égard du nouveau monde qui s'ouvrait devant eux. Ils développèrent leur système traditionnel d'interprétation de l'univers, c'est-à-dire l'attribution de tout élément de cognition à une des parties de l'*aroe*, pour permettre l'assimilation – qui se fit en douceur au début – des objets et des concepts issus de ce contact. Ils commencèrent par attribuer toute nouvelle notion entrant dans leur champ cognitif et provenant du monde de la «civilisation», toujours au même clan, celui des tatous (*bokodori ecerae*), mais rapidement, ce monde conceptuel nouveau prit le dessus au cœur même de leur système de pensée. Aujourd'hui, l'invasion de produits culturels de la civilisation technologique qui les entoure a pratiquement enseveli l'*aroe*, le rendant de moins en moins nécessaire. Le rôle du chamane des âmes devient peu à peu redondant et il ne lui incombe plus aujourd'hui que certaines fonctions, surtout cérémonielles.

La croissante virulence des *bope* exprimée par certains Bororo et remarquée par Viertler (1991 : 192) est significative. Elle coïncide avec la désintégration de l'*aroe* et en constitue la contrepartie. Celui-ci peut encore être recréé et renouvelé par les rites funéraires tandis que les *bope* ne peuvent plus être contrôlés comme autrefois.

Dans la vie de tous les jours, la pensée traditionnelle ne semble plus avoir de sens; presque toutes les activités quotidiennes sont touchées d'une manière ou d'une autre par des influences de la société environnante, même les cérémonies préparatoires aux expéditions collectives de pêche et de chasse (elles sont de moins en moins collectives, et les poissons et le gibier se raréfient.

Par contre, si la communauté décide d'organiser un enterrement, cela implique un investissement moral suivi pendant des mois, un engagement de ressources considérable et un dévouement total de la part de tout le village lors de l'enterrement définitif. Tout ce qui touche à ces rites ne concerne que le monde des Bororo; ainsi peuvent-ils être eux mêmes, faire revivre l'*aroe* et, pour une fois, oublier les pressions du monde extérieur et regagner un élément essentiel de leur identité culturelle

L'importance que la mort et la célébration de ses rites a pris pour cette société ne peut pas être surestimée. Un épisode récent illustre l'intensité des passions que la valeur symbolique d'un défunt peut enflammer. Le meneur entendu dans l'enregistrement cité plus haut décéda en août 1991; c'était un homme de grand prestige, un des derniers à posséder une vaste connaissance des rituels et jouant le rôle de chamane des âmes. Son premier enterrement se réalisa dans le village de Garças où il résida la dernière partie de sa vie et où il exerçait ses fonc-

Fig. 5: Le chamane devant le tumulus s'accompagnant d'un petit hochet et du tambour *ka*.
Photo: Priscilla Ellis.

tions rituelles. Une délégation d'un village d'une réserve voisine arriva pour réclamer le corps du mort, alléguant que les liens étroits du mort avec ce village où il avait résidé autrefois justifiait le transport du corps et la célébration des cérémonies finales à cet endroit. Des pourparlers s'ensuivirent, culminant dans un clair refus de la part des responsables de Garças. Les nouveaux venus ne lâchèrent pas prise et, prêts à tout pour obtenir la précieuse dépouille, revinrent au milieu de la nuit, armés; ils exhumèrent le corps et l'enlevèrent contre le gré de tout le village. Ils avaient dépensé de précieuses ressources pour obtenir un véhicule et tout le nécessaire pour transporter un cadavre putrescent à plusieurs centaines de kilomètres de là afin de célébrer pendant trois mois les jeux-représentations et de réaliser l'enterrement définitif.

Mais l'univers des *aroe* et les nouvelles formes de pensée permettant de faire face à la réalité qui les entoure et qui les encercle de plus en plus représentent deux mondes conceptuels irréconciliables pour qui a été élevé dans le système traditionnel bororo, dont les valeurs fondées sur le respect et le contact intime avec la nature et avec ses forces, ne parviennent pas à fournir un cadre de référence permettant aux Bororo de préserver, dans les circonstances actuelles, l'essentiel de leur identité.

De cette façon seule, la décision de respecter les rites funéraires donne aux Bororo la possibilité de survivre en tant que tels, les poussant en même temps à trouver refuge dans le dernier réduit qui leur est propre, la mort.

*
**

On rencontre un état de désorientation similaire chez d'autres peuples autochtones dans les Amériques. Au Brésil, les quelques cent groupes de ce type qui existent encore ont tous été bouleversés par la colonisation, bien que leur expérience puisse varier selon la nature et la durée du contact. Pourrait-il se faire que la survie ou la disparition d'une ethnie dépende autant de sa capacité à revitaliser sa culture que des faits de son environnement ? Si tel est le cas, et en tenant compte du double aspect du rôle des prescriptions pour la *performance* rituelle mentionnée plus haut (elles prescrivent un mode d'action mais font aussi vivre le système conceptuel), cette rigidité, qui est apparemment à l'origine de ce qu'on a interprété comme un manque d'adaptation du monde symbolique aux changements de l'environnement socio-culturel, porterait aussi les germes d'une possible résurrection (ou au moins les éléments de la survie) des Bororo comme groupe.

Le système conceptuel traditionnel doit rester largement intact, autrement le tout disparaît ; tant qu'il y aura des morts pour nourrir l'*aroe*, le respect des traditions rituelles funéraires est la seule voie ouverte aux Bororo pour les temps à venir. L'opportunité d'infuser leur culture avec vitalité et de pouvoir y restaurer un sens symbolique leur est ainsi donnée. Malgré la violence du front de colonisation, les épidémies et l'exploitation, le monde des esprits nourri par les rituels qui accompagnent la mort et le fascinant monde sonore qui lui appartient, ne seront-ils pas ce qui va permettre à l'identité des Bororo de perdurer ?

ANNEXE

Cette annexe a pour but de guider le lecteur lors de l'écoute de certains passages d'un disque de chant bororo (Canzio 1989)[1] à l'aide d'une transcription. En présence d'enregistrements, le choix d'une méthode de transcription – nous l'avons dit ailleurs (Canzio 1991) – n'a plus comme autrefois le but de transmettre une image approximative de ce que l'auteur a entendu, mais surtout de faire ressortir les éléments de perception qui nous guideront vers une écoute aussi proche que possible de celle des membres de la culture concernée. Ce que nous avons tenté de réaliser vise précisement cet objectif et les notations qui suivent doivent être jugées selon ces critères.

Il faut relever ici qu'une notation conventionnelle sur portée ne nous rapprocherait pas de notre but car la pertinence de différents paramètres sonores dans l'exemple en question ne peut pas être facilement exprimée avec ces outils qui, d'ailleurs, connotent fortement d'autres types de musique. On remarquera aussi un écart plus ou moins marqué entre intention et réalisation. Nous avons décidé de représenter ici le normatif pour guider l'écoute et donner au lecteur des éléments de jugement sur l'exécution, tout en attirant son attention sur les détails de la *performance* et l'interaction entre les individus.

Etant donné l'étroite relation entre texte et réalisation, nous avons considéré l'entité texte / chant comme formant un tout et nous avons sélectionné, pour notre transcription, quelques paramètres qui permettront de mieux décrire ce complexe. Ce choix n'est pas arbitraire, mais correspond aux traits les plus saillants du système sonore qui constitue le chant et son accompagnement instrumental.

Le caractère répétitif et régulier des chants est un premier élément qui se profile clairement. Il existe une *périodicité* se traduisant par des cycles de pulsations qui reviennent régulièrement: elle est déterminée par la formule mélodique. Nous appelons *métrique* l'étude des systèmes de versification des textes mesurés et des éléments qui caractérisent une section significative du système sonore tels que la quantité syllabique d'un texte non mesuré. Nous appelons *mélodique* tout ce qui concerne les contours mélodiques et leurs relations avec le texte (métrique) et les cycles rythmiques (périodicité). Ces contours mélodiques présentent aussi une autre caractéristique: une rythmique interne qui, par rapport aux cycles, crée un système secondaire d'accentuation. Finalement, l'étude détaillée des formules rythmiques d'*accompagnement* instrumental et leur exécution constitue notre dernier paramètre d'analyse.

Naturellement, tous ces éléments agissent de façon imbriquée; nous n'explicitons ces niveaux d'analyse que pour faciliter la description. Dans ce qui suit, nous avons sélectionné quelques exemples de chant relativement simples et nous illustrerons graphiquement l'application de ces paramètres d'analyse et leur mode d'interaction.

Le texte en Bororo des quatre premières strophes de l'*oieigo* est le suivant (voir traduction à la page 84). Chaque partie sera recitée à trois reprises (Canzio 1989: plage 9, index 1 et 2).

---

[1] Le disque constitue une sélection parmi plus de trente heures d'enregistrements digitaux réalisés avec un Sony PCM-F1 et des microphones Sennheiser MD 421. Les lieux d'enregistrement étaient la case centrale du village (microphones attachés aux poutres près du poteau central) et la cour cérémonielle. Les enregistrements originaux font partie des archives personnelles de l'auteur et peuvent être consultés. Des droits versés par l'Unesco pour la publication du disque ont été reversés au village de Garças et des copies de ces enregistrements ont été envoyées aux répresentants de la communauté.

[1] oieigo eko duiaga eko bokodoriware iga oieigo wararere taagaruia mamuiawuge eiaruru umuguia aiadudoge eimejera atugo padarogwarewu oiadowu boroio arirewu oiaga urugu rerudode kuwogorewu cegimejera bopaguduia cibae eimejera tuiagagejewu okwabijire

[2] upodoje tuguje toro ecewu botaruduia taboguru jaiobejewu tameriworo rukorewuge etoiaga urugu paduiagu turemoduia bopaguduia cibaegiri bakororo apodoje okwa bukoriri

[3] ema tawiria uiroga purewore kwogorewu bopaguduia iturawore eimejera awiria uiroga ecewu ecera bororo bukejewuge eimejera atogewu ipareceba bakororo biria orewuwore (awuko)

[4] mamurewuge tagirenono mamarewuge tagiarega tare areaku kuiada eimejera ewoiga aio kwogorewu akara rekoducedo mamarewuge tamuguia iturabo wuiajetugae[2]

Il s'agit ici de textes non mesurés auxquels on appliquera une formule de récitation simple. L'application de cette formule au texte est intimement liée à certains aspects de la prosodie bororo que nous aborderons ci après.

La structure phonotactique de la syllabe bororo est consonne optionelle plus voyelle; soit selon les conventions de la linguistique: S=(C)V. L'accent tonique principal ou *stress* dans le mot bororo tombe toujours sur l'avant dernière syllabe, il existe des accents toniques secondaires à chaque deuxième syllabe précédente. Ainsi, si un mot contient deux syllabes l'accent sera situé sur la première; si le mot contient trois syllabes l'accent tombera sur la deuxième; s'il en comporte quatre, sur la troisième et la première syllabe et ainsi de suite. La formule, dans notre cas, s'étend sur deux syllabes. Nous trouvons donc une relation entre accent tonique et nombre de syllabes: mot à nombre de syllabes paires, accents sur les syllabes impaires, et mot à nombre de syllabes impaires, accents sur les syllabes paires.

La formule de récitation appliquée aux deux premières strophes de l'*oieigo* fractionne le texte en groupes de deux syllabes et modifie le texte, selon le cas, de la façon suivante: *1)* si le mot a un nombre pair de syllabes, la formule s'étendra chaque fois sur deux syllabes tout en répétant la voyelle de la dernière syllabe deux fois. Ainsi, nous avons quatre unités syllabiques égales débitées au rythme d'une par pulsation; *2)* si le mot possède un nombre impair de syllabes, à la première syllabe on ajoutera sa voyelle répétée trois fois et nous aurons à nouveau ici quatre unités syllabiques. Par exemple, cette formule appliquée au mot *oieigo* fractionné comme suit: *oie/igo* donnera o.ie.e.e i.go.o.o et appliquée au mot *duiaga* fractionné comme suit: *du/iaga* donnera du.u.u.u ia.ga.a.a.[3]

Si le mot commence par une syllabe accentuée (donc un mot possédant un nombre pair de syllabes) la première variante s'applique à chaque groupe de deux syllabes; si le mot commence par une syllabe non accentuée (donc un mot à nombre impair de syllabes)

---

[2] Nous adoptons ici une orthographe simplifiée adaptée de Crowell (1979) et non le système complexe et plus détaillé utilisé par Albisetti et Venturelli.

[3] Sans entrer dans les détails de la phonémique bororo, nous devons dire qu'il ne faut pas confondre orthographe avec forme phonétique, car l'ortographe adoptée suit plutôt la prononciation de la chaîne parlée que celle de textes chantés. Ainsi *i* et *u*, selon le contexte peuvent devenir phonétiquement de demi-voyelles et donc fonctionner comme des consonnes. Par exemple *duiaga* et *kuogoreu*, se séparent en du·ia·ga et ku·wo·go·re·wu.

la deuxième variante est appliquée à la première syllabe et la première variante à chaque groupe de deux syllabes dans le mot. Cela pourrait être exprimé comme suit: pour un groupe de deux syllabes: S_1 S_2 V_2 V_2; pour un groupe monosyllabique: S_1 V_1 V_1 V_1. Les instances de fractionnement monosyllabique sont indiquées en *italiques*.

Voyons d'abord le fractionnement textuel, puis la forme que prend le texte une fois modifié par la formule appliquée aux deux premières strophes.

Fractionnement textuel (normatif):

[1] oie/igo eko du/iaga eko boko/dori/ware iga oie/igo wara/rere (ta/aga/ruia) ma/muia/wuge eia/ruru umu/guia aia/dugo/doge e/ime/jera a/tugo pada/rogwa/rewu oia/dowu bo/roio ari/rewu o/iaga u/rugu reru/dode ku/wogo/rewu ce/gime/jera bo/pagu/duia ci/bae e/ime/jera tuia/gaje/jewu o/kwabi/jire

[2] upo/doje tu/guje toro e/cewu bo/taru/duia tabo/guru ja/iobe/jewu ta/meri/woro ru/kore/wuge eto/iaga u/rugu padu/iagu tu/remo/duia bo/pagu/duia ci/baie/giri bako/roro apo/doje okwa buko/riri

Réalisation:

[1] o.ie.e.e i.go.o.o e.ko.o.o *du.u.u.u* ia.ga.a.a e.ko.o.o bo.ko.o.o do.ri.i.i wa.re.e.e i.ga.a.a o.ie.e.e i.go.o.o wa.ra.a.a re.re.e.e *ta.a.a.a* **ga.ru.u.u wu.ia.a.a** (au lieu de a.ga.a.a ru.ia.a.a) *ma.a.a.a* mu.ia.a.a wu.ge.e.e e.ia.a.a ru.ru.u.u u.mu.u.u. *e.e.e.e* i.me.e.e je.ra.a.a *a.a.a.a* tu.go.o.o pa.da.a.a ro.gwa.a.a re.wu.u.u o.ia.a.a do.wu.u.u *bo.o.o.o* ro.io.o.o a.ri.i.i re.wu.u.u o.o.o.o ia.ga.a.a *u.u.u.u* ru.gu.u.u re.ru.u.u do.de.e.e *ku.u.u.u* wo.go.o.o re.wu.u.u *ce.e.e.e* gi.me.e.e je.ra.a.a *bo.o.o.o* pa.gu.u.u du.ia.a.a *ci.i.i.i* ba.ie.e.e *e.e.e.e* i.me.e.e. je.ra.a.a tu.ia.a.a ga.je.e.e je.wu.u.u *o.o.o.o* kwa.bi.i.i ji.re.e.e (awuko)

[2] u.po.o.o do.je.e.e *tu.u.u.u* gu.je.e.e to.ro.o.o *e.e.e.e* ce.wu.u.u *bo.o.o.o* ta.ru.u.u du.ia.a.a ta.bo.o.o gu.ru.u.u *ja.a.a.a* io.be.e.e je.wu.u.u *ta.a.a.a* me.ri.i.i wo.ro.o.o *ru.u.u.u* ko.re.e.e wu.ge.e.e e.to.o.o ia.ga.a.a *u.u.u.u* ru.gu.u.u pa.du.u.u ia.gu.u.u *tu.u.u.u* re.mo.o.o du.ia.a.a *bo.o.o.o* pa.gu.u.u du.ia.a.a *ci.i.i.i* ba.ie.e.e gi.ri.i.i ba.ko.o.o ro.ro.o.o a.po.o.o do.je.e.e o.kwa.a.a bu.ko.o.o ri.ri.i.i (o toiogire) (*op. cit.*: index 3 / temps 02:28)

Ainsi, nous avons deux variantes de la même formule, conditionnées par le contexte phonémique du texte: le fractionnement textuel est fonction de l'accent tonique. La formule impose toujours la périodicité (quatre pulsations dans notre cas) et leur rythme interne (une syllabe par pulsation). Le contour mélodique est ici nul car il n'y a pas de hauteurs contrastantes. La figure 1 montre cela schématiquement.

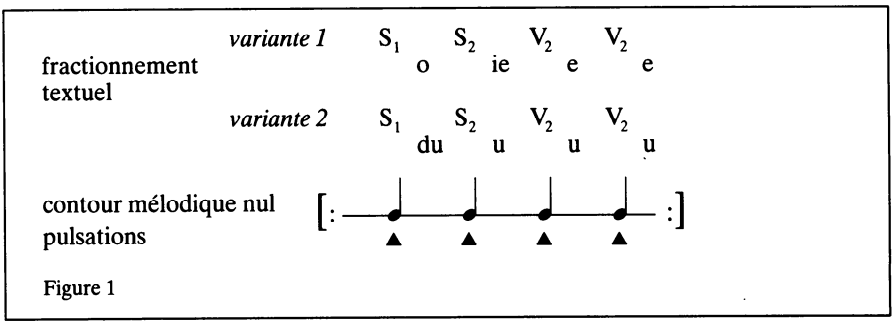


Figure 1

L'accompagnement instrumental pose un problème de description lié à la technique particulière de jeu des hochets. Une simple transcription auditive ne pourra pas faire ressortir les éléments significatifs de l'accompagnement et ne nous permet pas une formalisation pertinente de la formule ; ce sont les timbres obtenus avec des mouvements particuliers qui comptent. C'est à cause de cela que nous avons opté pour un type de transcription que nous appelons articulatoire, par analogie à la terminologie utilisée en phonétique. Elle consiste en une description des gestes employés pour produire les sons.

Une paire de petits hochets (*bapo rogu*) est employée par le meneur pour rendre les formules rythmiques instrumentales qu'accompagnent les exemples presentés ici. Deux mouvements de base sont utilisés: 1) la main gauche bat régulièrement la pulsation avec un coup descendant sec et appuyé, 2) la main droite effectue une brusque descente produisant un son chuintant suivi d'un coup de poignet vers l'extérieur qui laisse entendre une attaque claire. Nous représentons cela comme suit:

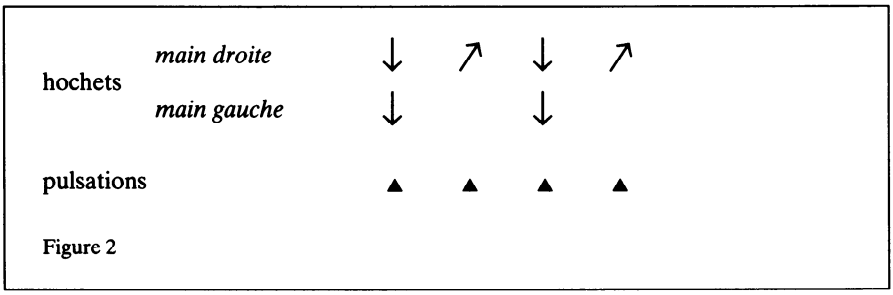


Figure 2

La formule utilisée pour chanter les troisième et quatrième strophes fractionne le texte de la même façon que la formule précédente et s'étend aussi sur quatre pulsations, mais avec une rythmique interne différente (Fig. 3) et un contour mélodique fondé sur l'opposition de deux hauteurs constrastantes, et une hauteur intermédiaire fonctionnant comme note de passage toujours montante entre les deux autres. Nous avons ici deux variantes définies par leur contour mélodique; leur application dépend, comme dans le premier cas, de la présence (variante 1) ou de l'absence (variante 2) d'accent tonique sur la syllabe qui commence le mot. Toutes les instances de la variante 2 sont indiquées en *italiques*.

En écoutant les strophes [3] et [4] (*op. cit.*: plage 9, index 17 et 18) nous notons que le fractionnement textuel, ne correspond pas toujours à ce que notre hypothèse de travail prévoit; notamment les instances marquées en **gras**. Nous expliquons ces anomalies comme étant des erreurs de *performance*. En effet, d'autres enregistrements du même *oieigo* en notre possession le prouvent. Ce défaut d'accord entre le prescriptif et sa réalisation est un phénomène que nous avons observé à maintes reprises, particulièrement dans les chants à texte mesuré. Nous essayerons ensuite d'expliquer en détail le type d'interaction entre le meneur et l'assemblée des hommes, les départs du normatif et enfin le type d'action corrective appliqué.

En ce qui concerne la première instance de segmentation incorrecte du texte (index 17/temps 39:17); nous notons qu'il y a un chanteur au premier plan qui se détache du reste du chœur; il se trompe en chantant *wore* qui devrait être *wo.re.e.e* avec le contour mélodique de la variante 1. Il fractionne mal le texte, chante *wo.o.o.o* en appliquant la variante 2 et *re.e.e.e* avec la variante 1. A ce moment le meneur (la voix basse qui anticipe le texte et son fractionnement), intervient et souffle le fractionement correct du

texte qui suit. Les deux instances suivantes de découpage erroné du texte rélèvent d'une méprise similaire; en *orewuwore* il y a une méprise non corrigée et en *tamuguia* le chanteur applique la variante 2 à la première syllabe d'un mot accentué, mais le meneur intervient immédiatement en soufflant la syllabe manquante et le groupe suivant de syllabes au premier découpage.

Les mots *awuko* = écoutez, et *o toiogire* = se termine ! sont des termes introduits respectivement pour marquer la transition de la première à la deuxième partie et pour indiquer la fin de la récitation.

Fractionnement textuel (normatif):
3] e/ma tawi/ria ui/roga pu/rewu/wore ku/wogo/rewu bo/pagu/duia i/ture/wore e/ime/jera awi/ria ui/roga e/cewu e/cera bo/roro bu/keje/wuge e/ime/jera ato/gewu i/pare/ceba bako/roro bi/ria o/rewu/wore
4] ma/mure/wuge ta/gire/nono ma/mare/wuge ta/gia/rega tare/aku ku/iada e/ime/jera ewo/iga aio ku/wogo/rewu a/karu re/kodu/cedo ma/mare/wuge tamu/guia itu/rabo wuia/jetu/gaie

Réalisation:
3] e.ma.a.a ta.wi.i.i ri.a.a.a ui.i.i.i ro.ga.a.a *pu.u.u.u* re.wu.u.u **wo.o.o.o re.e.e.e** (au lieu de wo.re.e.e) *ku.u.u.u* wo.go.o.o re.wu.u.u *bo.o.o.o* pa.gu.u.u du.ia.a.a *i.i.i.i* tu.re.e.e wo.re.e.e *e.e.e.e* i.me.e.e je.ra.a.a a.wi.i.i ri.ia.a.a u.i.i.i ro.ga.a.a *e.e.e.e* ce.wu.u.u *e.e.e.e* ce.ra.a.a *bo.o.o.o* ro.ro.o.o *bu.u.u.u* ke.je.e.e wu.ge.e.e *e.e.e.e* i.me.e.e je.ra.a.a *to.o.o.o* ge.wu.u.u *i.i.i.i* pa.re.e.e ce.ba.a.a ba.ko.o.o ro.ro.o.o *bi.i.i.i* ri.ia.a.a **o.o.o.o re.wu.u.u** (au lieu de *o.o.o.o* re.wu.u.u) wo.re.e.e (awuko)
4] *ma.a.a.a* mu.re.e.e wu.ge.e.e *ta.a.a.a* gi.re.e.e no.no.o.o *ma.a.a.a* ma.re.e.e wu.ge.e.e *ta.a.a.a* gi.ia.a.a re.ga.a.a ta.re.e.e a.ku.u.u *ku.u.u.u* ia.da.a.a *e.e.e.e* i.me.e.e je.ra.a.a e.wo.o.o i.ga.a.a a.io.o.o *ku.u.u.u* wo.go.o.o re.wu.u.u *a.a.a.a* ka.ru.u.u *re.e.e.e* ko.du.u.u ce.do.o.o *ma.a.a.a* mu.re.e.e wu.ge.e.e **ta.a.a.a** (au lieu de ta.mu.u.u le meneur dit: *muguia*) gu.ia.a.a i.tu.u.u ra.bo.o.o wu.ia.a.a je.tu.u.u ga.ie.e.e

Les transcriptions qui suivent (Figs. 4 et 5) montrent les paramètres d'analyse pour les deux contours mélodiques.

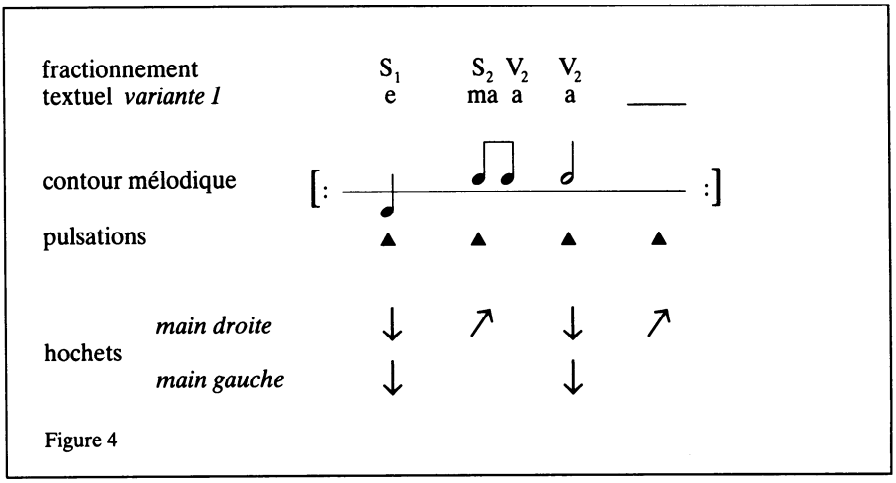


Figure 4

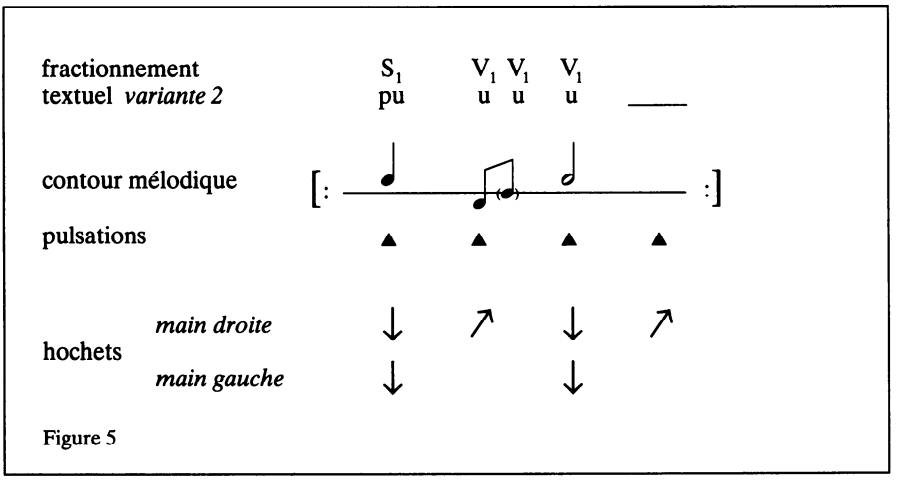


Figure 5

Bibliographie

ALBISETTI César et VENTURELLI Ângelo
1962 *Enciclopédia Bororo, Vol 1.* Campo Grande: Muséu Regional Dom Bosco.
1969 *Enciclopédia Bororo, Vol 2.* Campo Grande: Muséu Regional Dom Bosco.
1976 *Enciclopédia Bororo, Vol 3.* Campo Grande: Muséu Regional Dom Bosco.

AYTAI Desidério
1985 *O mundo sonoro Xavante.* São Paulo: Universidade de São Paulo. Coleção Museu Paulista: Etnologia vol 5.

BORDIGNON Mario Enawuréu
1987 *Os Bororo na Historia do Centro Oeste Brasileiro 1716-1986.* Campo Grande: Missão salesiana do Mato Grosso.

CANZIO Riccardo
1989 *Le monde sonore des Bororo.* CD Unesco D 8201. Paris: Auvidis.
1991 Compte rendu de *Why Suyá sing. A musical anthropology of an Amazonian people* de A. Seeger. *Cahiers de musiques traditionnelles* (Genève) 4: 268-273.

COLBACCHINI Antonio
1925 *I Bororos Orientali «Orarimugudoge» del Mato Grosso.* Torino: Contributi Scientifici delle Missioni Salesiane del Venerabile Don Bosco, vol I.

CROCKER Jon Christopher
1985 *Vital Souls: Bororo Cosmology, Natural Symbolism and Shamanism.* Tucson: University of Arizona Press.

CROWELL Thomas Harris
1979 *A Grammar of Bororo.* PhD thesis. Cornell University.

GEERTZ Clifford
1973 *The Interpretation of Cultures: Selected Essays.* New York: Basic Books.

LEVI-STRAUSS Claude
1955 *Tristes Tropiques*. Paris: Plon.
1958 *Anthropologie structurelle*. Paris: Plon.

MERRIAM Alan Parkhurst
1960 Ethnomusicology: discussion and definition of the field. *Ethnomusicology* 4:107-114.

SEEGER Anthony
1980 «Sing for your sister. The Structure and Performance of Suyá akia». *In:* McLeod, Norma et Herndon, Marcia (eds). *The Ethnography of Musical Performance*. Norwood, PA: Norwood Editions.
1987 *Why Suyá sing*. Cambridge University Press.

VIERTLER Renate
1991 *A refeição das almas. Uma interpretação etnológica do funeral dos índios Bororo*. São Paulo: HUCITEC: Editora da Universidade de São Paulo.

L'INTROÏT GRÉGORIEN «*RORATE*»: LA FONCTION RITUELLE ET SON DÉPASSEMENT

Jacques Viret

Le chant qui solennise l'entrée – *introitus* – du célébrant et de sa suite dans la grande liturgie de la messe romaine est particulièrement représentatif des motivations ambivalentes, à la fois «fonctionnelles» et «artistiques», régissant la composante musicale de ce rituel. Au même titre que les chants d'offertoire et de communion – ce dernier lui étant étroitement apparenté –, l'introït accompagne une procession, mais celle-ci, à la différence des deux autres, n'entretient aucun lien direct avec le sacrifice eucharistique constituant le cœur de la célébration. Ce n'est à la lettre qu'un «prélude», et l'on a remarqué à juste titre que si des instruments avaient été admis à l'époque ancienne où s'est fixé le cérémonial de la messe romaine, ce prélude eût certainement été instrumental comme cela pourra se faire plus tard. Extérieur en un sens à la célébration (et d'ailleurs absent de sa forme la plus primitive), l'introït lui appartient néanmoins de plein droit en vertu de ses caractères intrinsèques en tout point semblables à ceux des autres chants qui lui succèdent et s'insèrent plus organiquement au sein de l'action liturgique. Bien mieux, il lui incombe de créer l'«ambiance» propre de celle-ci, de préparer spirituellement les fidèles et d'introduire la tonalité spécifique de la fête ou du jour, en rapport avec le temps du cursus annuel où elle se situe. A ce but concourt certes le choix de tel ou tel texte, mais aussi l'expression musicale susceptible de conférer aux mots une résonance accrue dans la sensibilité des auditeurs. On verra comment l'introït *Rorate* répond à ces exigences par ses caractères formels, textuels et musicaux, ces différents aspects interférant harmonieusement sous le signe de ce qu'on pourrait appeler la sacralité traditionnelle.

Il ne sera pas superflu de décrire au préalable le rite lui-même, d'autant plus que nous le connaissons dans tous ses détails grâce à l'*Ordo romanus I*, où se trouve consigné le déroulement de la messe solennelle célébrée par le pape aux dimanches et fêtes, et quotidiennement pendant le Carême, dans l'une des grandes basiliques romaines (le pape faisait «station» dans cette basilique, d'où l'appellation *messe stationnale*). Cet *Ordo*, le plus ancien conservé, date du VIIIe siècle, mais son contenu remonte sans doute substantiellement à un passé plus reculé: c'était alors la période la plus glorieuse de l'Église romaine, avant que sa liturgie ne pénètre en pays francs par l'entremise de Pépin le Bref et Charlemagne pour se propager par leur volonté dans tout le royaume. Nous avons là l'image fidèle d'un rituel qui, vu avec une mentalité moderne, apparaîtra d'un développement, d'un faste et d'une complexité excessifs, mais qui en réalité témoigne éloquemment de la puissance triomphante et civilisatrice de la religion

chrétienne durant les premiers siècles du Moyen Âge. Au reste le génie romain, fait de clarté et de sobriété, a imprimé sa marque à ce cérémonial si on le compare avec l'exubérance de certains rites orientaux dont en Occident la liturgie gallicane représente la contrepartie. Voici donc le passage de l'*Ordo romanus I* relatif au rite d'introït[1], en traduction et avec renvois aux notes explicatives fournies à la suite du texte. Les paragraphes précédant ce passage relatent les faits et gestes préalables à la cérémonie, notamment l'arrivée du pontife venu à cheval avec une importante escorte de sa résidence au Latran. Le pape entre à la sacristie (*secretarium*), dépendance attenante à l'entrée principale de la basilique, pour y être revêtu de ses habits sacerdotaux, après quoi viennent les préliminaires de l'introït, et la mise en place du cortège processionnel:

> «... le sous-diacre se tient face au pape jusqu'à ce que celui-ci ordonne de commencer le chant [d'introït]. Aussitôt alors le sous-diacre sort de la sacristie et dit [aux acolytes]: 'Allumez [vos cierges]'! Ceci fait, il prend l'encensoir d'or devant la porte pour y déposer l'encens, puis rejoint le pape. Le *quartus scholae* (a), quant à lui, se rend dans la nef auprès du directeur de la *schola* ou de l'un des deux sous-directeurs, et lui dit en s'inclinant: 'Seigneur, allez-y' (*Domne, iubete*)! Alors les choristes marchent en file jusqu'à l'autel et se disposent sur deux rangs (b), les paraphonistes à l'extérieur et les enfants à l'intérieur de chaque rangée. A cet instant le directeur de la *schola* entonne l'antienne (c) d'introït, tandis que les sous-diacres [de la *schola*] replient leurs chasubles sur leurs épaules. Entendant le début du chant, les diacres pénètrent de suite dans la sacristie auprès du pape. Ce dernier donne alors sa main droite à l'archidiacre et sa gauche au second des diacres – ou à un autre d'entre eux –, lesquels, après avoir baisé les mains du pontife, s'avancent avec lui en le soutenant. En tête du cortège prennent place le sous-diacre chargé de l'encensoir et répandant l'encens, ainsi que sept acolytes de la région où a lieu la station, portant les chandeliers allumés: tous accompagnent le pape jusqu'à l'autel (d). [...] En cours de route, lorsque la procession parvient à la hauteur de la *schola*, les porte-chandeliers se séparent en deux groupes, l'un de quatre vers la droite, l'autre de trois vers la gauche. Le pape, de son côté, dépasse la hauteur de la *schola*, s'incline devant l'autel, se relève, se recueille, trace le signe de croix sur son front puis donne le baiser de paix à l'un des évêques semainiers, à l'archiprêtre et à tous les diacres. Il se tourne ensuite vers le directeur de la *schola* pour lui indiquer de passer au 'Gloria Patri' (e); le directeur salue le pape et exécute son ordre. Le *quartus scholae*, alors, s'avance près du pape pour placer un prie-Dieu devant l'autel: le pontife s'y agenouille jusqu'à la reprise de l'antienne (f). Au 'Sicut erat' (g) les diacres se lèvent, vont deux par deux se prosterner devant l'autel puis reviennent près du pape. Ce dernier se relève, baise l'Évangile et l'autel, se dirige vers son siège et s'y tient debout tourné vers l'Orient. L'antienne une fois achevée, la *schola* enchaîne le *Kyrie eleison*».

---

[1] § 40-52, d'après Andrieu 1948: 80-4; ou Migne, *Patrologie latine*, vol. 78, col. 941. La traduction est de nous-même, comme celle des autres textes latins cités plus loin.

a) *Quartus scholae*, littéralement «Quatrième de la *schola*»: avec le directeur (*primicerius* ou *primus scholae*) et ses deux adjoints (*secondicerius* et *tertius scholae*) c'est l'un des quatre chefs de chant adultes encadrant les garçons de la *schola*, c'est-à-dire de la *Schola cantorum*, «Collège des chantres». Il s'agit là du prototype des futures maîtrises, fondé ou réorganisé vers les VIIe siècle: une vingtaine de garçons, recrutés pour leurs qualités vocales, y reçoivent une instruction musicale et générale tout en assurant la partie chantée des messes stationnales (ils ont de ce fait évincé la participation des fidèles, qui ne chantent plus que quelques mélodies simples de l'ordinaire – *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus* – et encore ce n'est même pas sûr). Notre texte, un peu plus loin, distingue les «enfants» (*infantes*) et les «paraphonistes» (*parafonistae*): tel était en effet le nom donné aux chantres adultes, tous sous-diacres, à savoir les quatre chefs de chant plus sept autres[2]. On s'est interrogé sur la signification précise du terme: chez les théoriciens grecs et byzantins, *paraphônè* désigne les consonances de quarte ou quinte, d'où l'on en a inféré la pratique d'une polyphonie primitive en quartes et quintes parallèles, comme dans l'*organum* ou *diaphonie* attesté en Occident dès le IXe siècle[3]. Ou les voix des enfants étaient-elles soutenues par un bourdon grave d'*ison*, comme dans le chant liturgique byzantin postérieur, ce qui paraîtrait *a priori* plus vraisemblable? Cette seconde hypothèse n'est corroborée par nul témoignage ni fait attesté, et il faut reconnaître que la façon dont chantait la *Schola cantorum* reste pour nous assez problématique[4]. Lors des préparatifs de la messe, c'est donc le *quartus scholae* qui est allé près du pape le voir donner le signal du départ, afin d'en informer aussitôt le *primicerius* pour que celui-ci s'apprête à entonner l'antienne d'introït, dont les premières notes mettront en branle le cortège papal.

b) Sur deux rangs: la *schola* se dispose longitudinalement à l'extrémité de la nef centrale, non loin de l'autel, dans un emplacement qui pouvait être délimité par une enceinte de marbre[5]. Notre texte indique que chaque rang comporte des chantres et des enfants se faisant face: ces deux rangs de choristes correspondent très certainement aux deux demi-chœurs de l'*antiphonie*, l'une des façons de chanter les psaumes en chœurs alternés, d'origine orientale et répandue en Occident depuis le IVe siècle.

c) L'*antienne* (en latin «antiphona»): le chant des psaumes (psalmodie) en chœurs alternés impliquait dès l'origine l'adjonction d'un refrain, l'antienne, chanté par tous. Dans l'*Ordo romanus I* l'expression «antienne d'introït» (*anti-*

---

[2] Selon Wagner 1911: 217; mais la composition exacte de la *schola* reste incertaine sur plusieurs points.

[3] *Cf.* P. Wagner et A. Gastoué: articles dans la *Revue de Musicologie*, 1928-29.

[4] Sur la *Schola cantorum*, *cf.* aussi Gastoué 1907: 104-6; D.A.C.L. vol. III/1, article «Chantres» de Dom H. Leclercq, col. 361-63.

[5] *Cf.* Dom Leclercq, D.A.C.L. III/1, col. 358; une telle enceinte est encore visible à la basilique Saint-Clément de Rome, mais daterait du XIIe siècle selon Solange Corbin 1960: 168.

phona ad introitum) désigne selon l'usage habituel le chant entier, à savoir d'une part l'antienne, d'autre part les versets du psaume – en nombre variable – qu'elle accompagne. Le chant des notes initiales est confié au seul directeur (*primicerius*), manière comme une autre d'« intoner » ou de « donner le ton ».

d) Le cortège de l'introït était formé de seize hommes: un sous-diacre, sept acolytes, le pape soutenu par deux diacres, auxquels il faut ajouter – derrière lui – les cinq autres diacres qui l'avaient escorté dès son trajet à cheval vers la basilique stationnale.

e) *Gloria Patri*: « Gloire au Père, au Fils et au Saint Esprit... », début de la « petite doxologie », verset (non emprunté à l'Écriture) qui conclut traditionnellement la récitation chrétienne de n'importe quel psaume. C'est le pape lui-même qui fait signe au *primicerius* d'en venir à cette conclusion, parce que le nombre de versets précédemment « psalmodiés » peut être augmenté ou diminué à volonté, sans donc que le psaume soit nécessairement récité en entier.

f) *La reprise de l'antienne*: combien de fois l'antienne était-elle chantée pendant l'introït ? Il n'y a pas de réponse sûre à cette question (d'ailleurs la coutume a pu varier selon les temps et les lieux), mais il paraît découler assez clairement de ce passage que l'antienne était exécutée une première fois au début de l'introït, puis une seconde fois en conclusion, après la doxologie chantée (ou plus exactement « cantillée », à la manière d'un récitatif) sur un même schéma mélodique ou « ton » que les versets psalmiques. L'antienne encadre ainsi, au début et à la fin, les versets plus ou moins nombreux du psaume, chacun de ceux-ci étant récité à tour de rôle par l'un des deux demi-chœurs.

g) *Sicut erat*: « Comme il était au commencement, maintenant, toujours et au siècle des siècles, amen ». C'est la seconde phrase de la petite doxologie, à laquelle fait directement suite la reprise de l'antienne.

Le texte de l'*Ordo romanus I* dévoile de façon très apparente le caractère éminemment *fonctionnel* du chant d'introït, son étroite subordination vis-à-vis d'une action rituelle qui non seulement l'a suscité pour satisfaire un besoin en quelque sorte utilitaire – celui de « meubler » musicalement et spirituellement un geste cérémoniel silencieux par lui-même –, mais en détermine de surcroît la structure formelle intrinsèque. Ce chant doit en effet revêtir une durée variable qui lui est imposée par l'officiant ou par les circonstances du rituel: le procédé de la psalmodie, succession répétitive d'une série de versets tous chantés sur le même moule mélodique, et apte par là à s'interrompre à tout moment, répond parfaitement à cette exigence. D'où une structure en quelque sorte extensible permettant, en multipliant plus ou moins le nombre de versets psalmodiés, de conformer la longueur du chant à celle du geste rituel. Même exigence et même solution pour l'antienne de communion, à tous égards très semblable à celle d'introït: c'est aussi un cortège qu'on accompagne musicalement, en l'occurrence celui des fidèles recevant le sacrement. Il en va autrement pour les chants plus ornés encadrant les lectures bibliques: répons-graduel, alléluia ou trait. Ceux-ci ont une valeur et une

finalité propres, ce sont des moments de recueillement voulus comme tels, des temps d'arrêt au sein du rituel pour susciter une méditation portée par la beauté des mélismes chantés; aussi leur forme et leur durée demeurent-elles fixes, non modulables. On comprend par là que des chants de cette nature reflètent dans une large mesure les vicissitudes des rites auxquels ils sont liés. S'agissant de l'introït, son développement le plus étendu correspond à la solennité grandiose du cérémonial pontifical décrit par l'*Ordo romanus I*, lequel a servi pour d'autres grandes églises de la chrétienté latine, notamment en Gaule carolingienne. Mais son rituel n'a pas toujours été appliqué tel quel, tant s'en faut, et la tendance générale fut à la simplification, au raccourcissement. Dès le VIIIe siècle déjà en certains endroits, plus tardivement ailleurs, la psalmodie se réduisit à un unique verset, et cette forme en trois sections (antienne – verset – antienne) deviendra le schéma-type de l'introït tel qu'on le trouve dans les livres actuels. Quant au chant de communion, son amenuisement sera bien plus radical encore, puisque la suppression de la communion régulière des fidèles, vers le XIe ou le XIIe siècle, n'en laissera subsister que la seule antienne, au mépris de son rôle structural originel de refrain (rien n'empêche, bien sûr, de rétablir l'aspect primitif du chant de communion en adjoignant à l'antienne un ou plusieurs versets psalmodiques dont nous savons qu'ils étaient chantés selon les mêmes « tons » que ceux d'introït: cela se fait couramment dans les exécutions actuelles, d'autant plus que la récente réforme liturgique a remis en honneur la communion des fidèles). Par ailleurs les documents d'époque attestent qu'un véritable cortège d'introït n'a guère existé en dehors de Rome, et que d'ordinaire l'entrée de l'officiant s'effectuait plus brièvement et plus simplement; le chant d'introït a pu, au bas Moyen Âge, s'exécuter avant ou après cette entrée, ce qui équivalait à lui attribuer surtout un rôle d'ouverture, de prélude à la cérémonie, rôle auparavant secondaire par rapport à la fonction spécifiquement rituelle et « utilitaire »[6]. On notera que cette même fonction était, le cas échéant, suggérée par le choix de paroles faisant allusion à une marche, à une procession: *Ecce advenit dominator Dominus* («Voici venir notre souverain Seigneur», Épiphanie); *Introduxit vos Dominus* («Le Seigneur vous a introduits dans la terre où coule le lait et le miel», lundi de Pâques); *Venite, benedicti Patris mei* («venez, vous les bénis de mon Père», mercredi de Pâques: paroles adressées, comme les précédentes, aux nouveaux baptisés); *Deus, dum egrederis* («Dieu, quand tu sortis devant ton peuple», temps pascal), entre autres exemples.

Cette dernière observation nous amène à mentionner la signification allégorique assignée par certains commentateurs à la procession d'entrée, comme aux autres rites de la messe. Tel Amalaire, le célèbre évêque de Metz au IXe siècle:

> « L'entrée de l'évêque à la messe nous remet en mémoire la venue du Christ dont il est le vicaire, ainsi que l'union des fidèles en lui par la prédication soit du Christ lui-même, soit de ses ministres. L'entrée de l'évêque dure jusqu'à ce qu'il s'asseye: l'officiant répète en effet pour sa part le ministère accompli sur

[6] *Cf.* Jungmann 1952: 76-7.

terre par le Christ incarné (ou par ses disciples) avant de monter au royaume de son Père» (*De ecclesiasticis officiis*, III, 5; dans Migne, *Patrologie latine*, vol. 105, col. 1108).

Dans un autre écrit (*Eclogae de ordine romano...*, œuvres complètes, éd. J.M Hanssen, III: 232) Amalaire insiste sur l'orientation du cortège, elle aussi chargée de sens si l'on tient compte de la connotation symbolique traditionnelle attachée aux directions de l'espace: l'évêque, explique-t-il, entre dans l'église par son côté gauche et se dirige vers son côté droit, de même que le Christ a commencé par «descendre» dans le temps et la vie corporelle pour ensuite, par sa résurrection, monter à la droite de Dieu, et les fidèles sont invités à le suivre dans cette ascension. On rappellera que les églises chrétiennes sont normalement (mais pas toujours) orientées, c'est-à-dire que l'entrée se situe à l'ouest (soleil couchant) et le chœur à l'est (soleil levant): la procession d'introït, par conséquent, marche des ténèbres à la lumière en se rendant de la sacristie à l'autel. Nous avons là un bon exemple du lien symbolique, essentiel et profond, existant dans les civilisations traditionnelles entre les rites et les lieux et édifices où ils se déroulent, ces derniers actualisant eux-mêmes les virtualités signifiantes et qualitatives des directions spatiales (*cf.* Hani 1981: 96 sq.). L'utilité fonctionnelle de l'antienne d'introït se voit donc transcendée par la dimension cognitive du rite, et aussi – cela va de soi – par le message inhérent au chant lui-même, en vertu soit de ses paroles, soit de la mélodie qui non seulement les embellit mais en accroît l'efficacité spirituelle auprès des fidèles. Pour illustrer ce dernier aspect nous nous référons à l'exemple particulier de l'introït *Rorate*, appartenant au temps liturgique de l'Avent.

L'introït «*Rorate*»

Si nous avons choisi l'antienne *Rorate* parmi beaucoup d'autres antiennes d'introït, c'est d'une part en raison de l'instructive confrontation qu'elle autorise entre répertoires parallèles, d'autre part en tenant compte de son texte et des implications rituelles spéciales qu'il renferme et qui lui confèrent un intérêt particulier dans l'optique qui est ici la nôtre. Quant au premier point, nous avons dressé le tableau synoptique des trois variantes mélodiques chantées sur le même texte dans les liturgies appelées respectivement «vieux romain», «grégorien» et «milanais» (ou «ambrosien»)[7]. Le répertoire vieux romain, bien que

[7] Pour établir ce tableau nous avons transcrit en notation courante (afin d'en faciliter la lecture) les notations neumatiques sur portée reproduites par les éditions suivantes: *Die Gesänge des altrömischen Graduale* Vat. lat. 5319, éd. B. Stäblein et M. Landwehr-Melnicki, Kassel: Bärenreiter, 1970 (*Monumenta monodica medii aevi*, vol. II), p. 3; *Graduale Romanum*, Solesmes, 1974, p. 34 (avec, à «et nubes pluant», correction mélodique d'après la tradition bénéventaine); *Antiphonarium Ambrosianum du Musée britannique* (XIIe siècle), *Cod. Add. 34209*, transcription (*Paléographie Musicale*, vol. VI), Solesmes, 1900, p. 30.

transmis par des manuscrits romains tardifs (XIe – XIIIe siècle), correspondrait à un stade plus archaïque que le grégorien (dont l'origine également romaine se fonde sur une tradition millénaire) en dépit d'apports postérieurs et plus ou moins décadents. Comment alors situer les deux répertoires l'un par rapport à l'autre? Une théorie dite «thèse franque», en apparence séduisante mais en réalité très fragile et problématique malgré la faveur dont elle jouit, voudrait que le vieux romain soit le seul authentique chant romain et que le grégorien en soit issu moyennant révision du premier par les chantres francs lorsque Pépin le Bref et Charlemagne ont introduit la liturgie romaine en Gaule[8]. Il est fort possible, en réalité, que les deux répertoires proviennent de Rome et qu'ils y aient coexisté dans des milieux différents, comme le pensent plusieurs spécialistes autorisés. Quant au milanais (ou ambrosien, par référence au patriarche milanais saint Ambroise qui acclimata le genre de l'hymne en Occident), c'est le seul répertoire non romain qui ait pu résister jusqu'à maintenant à l'envahissement progressif de la liturgie romaine, laquelle a partout supplanté les traditions autochtones. Vieux romain, grégorien, milanais représentent en quelque sorte trois «dialectes» d'une unique langue-mère, comme le prouve notre tableau synoptique, semblable à celui qu'il aurait été possible d'établir pour beaucoup d'autres chants (cependant le répertoire milanais en contient un certain nombre qui n'ont pas leur contrepartie dans la liturgie romaine). Il se révèle très difficile, sinon impossible, d'élucider exactement le pourquoi et le comment de ces parentés entre les répertoires liturgiques latins: peut-être les folkloristes et ethnomusicologues y verront-ils une manifestation de cet «instinct de variation» qui régit la créativité musicale et poétique dans les cultures de tradition orale. En tout cas les similitudes entre nos trois variantes sont évidentes, quand bien même à nul endroit n'existe une identité textuelle de l'une à l'autre. On remarquera que pour la seconde phrase (*aperiatur – Salvatorem*) il y a plus d'analogies entre les versions milanaise et grégorienne qu'entre celle-ci et la version en vieux romain: une observation parmi beaucoup propres à infirmer la thèse franque!

Venons-en maintenant aux paroles et à leurs implications rituelles et autres. En voici la traduction: «*Répandez, cieux, d'en haut votre rosée, et que les nuées fassent pleuvoir le juste; que la terre s'ouvre et que d'elle germe le Sauveur*»[9]. Ce texte reprend le verset 8 du 45e chapitre d'Isaïe, en interprétant dans un sens chrétien et messianique – relativement au dogme de l'Incarnation – le très beau symbolisme agraire et cosmologique du verset prophétique. Ce dernier fait partie des chapitres attribués au «second Isaïe», ou «Deutéro-Isaïe», prédisant la destruction de l'Empire babylonien par le Perse Cyrus, laquelle aura effectivement lieu en 536 av. J.-C. et mettra fin à l'exil d'Israël dans la cité mésopotamienne. Par la bouche de son prophète, Dieu exalte sa propre puissance grâce à laquelle le peuple élu recouvrera son ancienne prospérité. Le thème dominant

---

[8] Sur la thèse franque et les difficultés qu'elle soulève, *cf.* Viret 1986: 123 sq.

[9] Le même texte est employé, à l'office de jour, pour l'une des antiennes fériales de l'Avent (*cf. Antiphonale monasticum pro diurnis horis*, Tournai: Desclée, 1934: 213).

est ici celui de la rosée et de la pluie fécondatrices, l'«eau céleste» qui arrose la terre et fait jaillir d'elle les fruits de vie. Dans Isaïe il n'est question que de «justice» et de «salut» en un sens général, mais l'interprétation chrétienne – qui voit dans l'Ancien Testament la préparation du Nouveau – cherche dans les paroles prophétiques un sens caché, non perçu consciemment par le prophète lui-même et qui s'explicite par référence au Christ, à sa vie et à sa doctrine. Alors «la justice» et «le salut» deviendront «le juste» et «le Sauveur», deux qualificatifs désignant le Christ et présentant ainsi sa naissance terrestre comme un condensé, pour ainsi dire, des influences bénéfiques descendues du ciel, ou comme l'apparition d'un «médiateur» réconciliant Dieu et la création, l'Esprit et la matière, le monde d'en-haut et celui d'en-bas.

En suggérant implicitement le thème fondamental de l'Incarnation, ce texte trouve donc naturellement place dans une liturgie de l'Avent précédant de quelques jours Noël, grande fête de la Nativité christique. Il y a cependant une raison plus précise au choix spécifique d'un verset axé sur le symbolisme agraire de la terre fécondée, et un coup d'œil sur l'histoire de la liturgie nous livrera à ce sujet quelques intéressantes indications. On rappellera d'abord que la définition de l'Avent, comme temps liturgique précédant Noël, remonte au VIe siècle, quelque deux siècles après la fixation de Noël à une date voisine du solstice d'hiver dans le prolongement du «Natalis invicti», fête païenne du soleil renaissant, victorieux des ténèbres maléfiques. La conception primitive d'un Carême d'hiver en a fait établir dans divers endroits la durée à environ quarante jours, soit six dimanches, mais non à Rome où l'Avent n'en comporta jamais que quatre[10]. A Milan comme dans les liturgies espagnoles (mozarabe) et gauloise (gallicane), l'Avent s'étendait sur plus de cinq semaines, raison pour laquelle l'antiphonaire milanais attribue le chant du *Rorate* (comme *ingressa*, appellation locale de l'introït romain) au cinquième dimanche de l'Avent, au lieu du quatrième où nous le trouvons dans la liturgie romaine. Toutefois aucune messe n'avait lieu originellement ce dimanche-là, lequel était de ce fait appelé «vacant» (*Dominica vacat*)[11]; absence due à la célébration de solennités spéciales durant la semain précédente: celles des *Quatre-Temps* rattachées au cycle des saisons et aux travaux agricoles qu'il commande. La célébration des Quatre-Temps remonte plus haut que l'organisation de l'Avent puisqu'elle est attestée – mais d'abord seulement à Rome – depuis le Ve siècle par les sermons de saint Léon (*cf.* Molien 1937). Elle dérive des jeûnes hebdomadaires du mercredi, du vendredi et du samedi pratiqués avec plus de rigueur au commencement de chacune des quatre saisons; le rituel prenait fin le samedi par une messe de vigile remplaçant celle du dimanche suivant, d'où la «vacance» de celui-ci. Par ailleurs nous avons ici l'un des nombreux cas de «christianisation» d'un rite primitivement païen: les Quatre-Temps chrétiens s'enracinent en effet dans des féries de purification romaines célébrées trois fois l'an pour obtenir la protection des dieux sur les opérations agricoles. Entre juin et août

---

[10] *Cf.* F. Cabrol: article «Avent» dans D.A.C.L., vol. I/2.

[11] *Cf.* Hesbert 1935: XXXV et XLIV.

avaient lieu les *feriae messis* pour les moissons, entre août et septembre les *feriae vindemiales* pour les vendanges, mais les plus importantes étaient les *sementinae* des semailles, en novembre ou décembre, et les chrétiens compléteront le cycle avec les Quatre-Temps de Carême qui n'ont pas d'antécédent.

Les mercredis, vendredis et samedis de Quatre-Temps avaient dans la liturgie romaine chacun une messe propre, dont les chants ont fait partie du *Graduale Romanum* jusqu'à la réforme liturgique consécutive au Concile Vatican II; la célébration des Quatre-Temps a alors été supprimée, raison pour laquelle il n'y en a plus trace dans le *Graduale Romanum* de 1974 (mais les chants des messes de Quatre-Temps n'en ont pas moins été conservés, pour diverses messes de semaine ou comme substituts occasionnels d'autres chants[12]). Or si l'on se reporte aux plus anciens antiphonaires de la messe (IXe et peut-être VIIIe siècle), constitués du seul texte sans notation musicale et édités par Dom René-Jean Hesbert (1935), on voit que l'introït *Rorate* figure au mercredi des Quatre-Temps de décembre dans cinq d'entre eux[13], le sixième n'ayant pas d'introït ce jour-là; quant au quatrième dimanche de l'Avent, *Rorate* n'y apparaît qu'une fois – dans l'antiphonaire fragmentaire de Lucques, où il se rencontre également au mercredi des Quatre-Temps de décembre ainsi qu'à la fête de l'Annonciation, le 25 mars –, tandis que trois antiphonaires sont «vacants» et que deux ont d'autres introïts à sa place. On en conclut que l'introït *Rorate* était bel et bien destiné primitivement à la première messe des Quatre-Temps de décembre, et qu'il a été transféré après coup au quatrième dimanche de l'Avent, lorsqu'on a voulu combler le vide liturgique de celui-ci. Ainsi le recours, pour l'antienne d'introït, à un verset évoquant symboliquement la fécondité végétale ne ressortit pas seulement à la volonté d'exprimer par une image suggestive le mystère de l'Incarnation: il se relie très explicitement à un rituel d'origine pré-chrétienne suscité par l'acte agricole des semailles, d'où un enrichissement et un approfondissement des connotations évocatrices inhérentes à ce verset, et un accroissement des résonances symboliques propres à la fête de Noël. Il est en effet banal de relever l'arrière-fond «solaire» de la fête de Noël par référence au solstice d'hiver, en accord avec l'appellation du Christ comme «Soleil de justice». A cette analogie fondamentale et prédominante (illustrée par une quantité d'autres corrélations) s'ajoute donc ici celle de la germination, nullement étrangère à l'Ecriture: elle joue un rôle significatif dans la prédication de Jésus, notamment en Luc 13, 19 (le grain de sénevé se transformant en un grand arbre) et en Jean 12, 23-25 («Si le grain de blé ne tombe en terre et ne meurt...»). Ce dernier passage, plus directe-

---

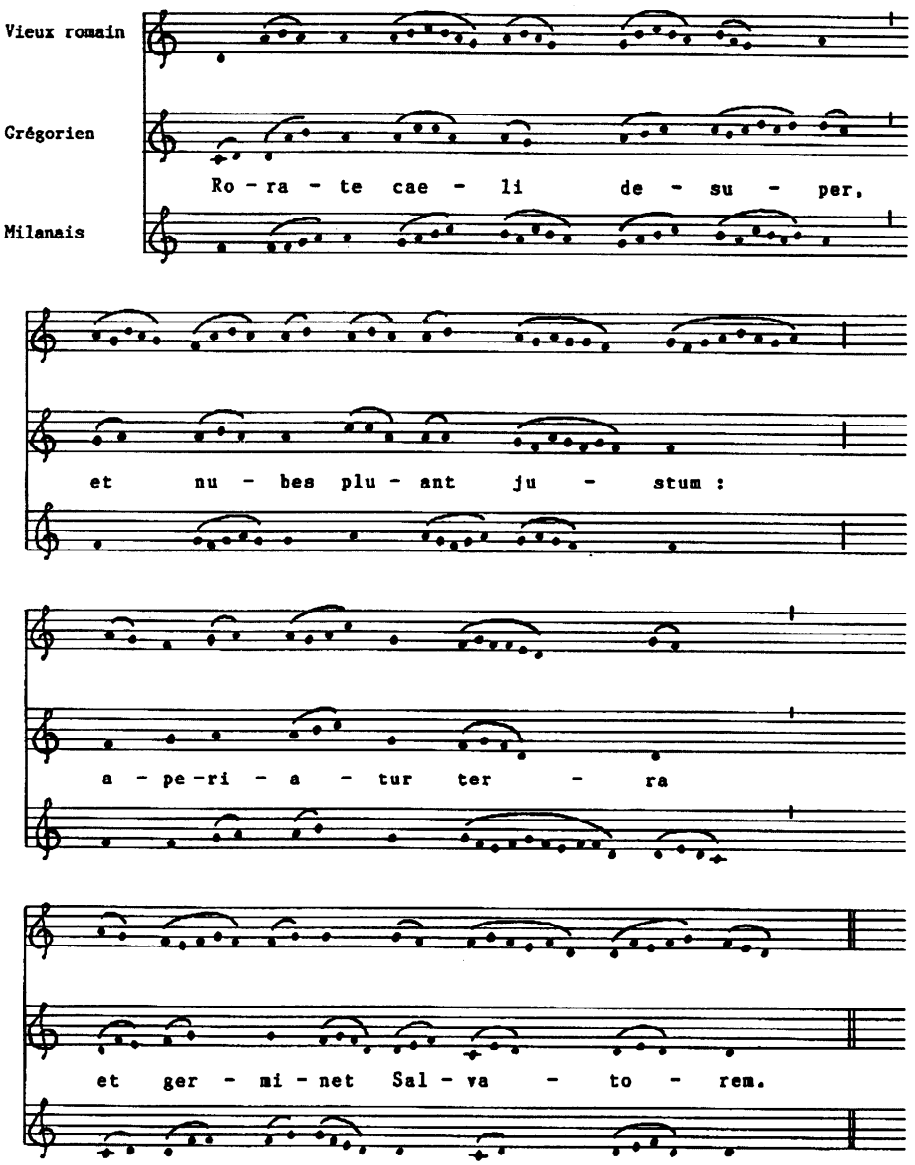
[12] Parmi ces chants il en est certains qui maintiennent un lien sémantique évident avec leur destination originelle. Telle la communion *Comedite pinguia*, attribuée par la nouvelle liturgie au troisième dimanche du «Temps ordinaire» (*Graduale Romanum*, 1974: 268) mais appartenant primitivement au propre du mercredi des Quatre-Temps de septembre, temps des vendanges. Ainsi s'explique le choix d'un verset de Néhémie (ou II Esdras: 8, 10) qui autrement pourrait paraître surprenant: «Mangez de bons plats, buvez d'excellentes boissons, et faites porter des portions à ceux qui n'ont rien pu préparer...».

[13] De même dans le graduel vieux-romain (*Vat. lat.* 5319) dont nous avons reproduit la mélodie.

ment que le premier, met en rapport le symbolisme de la germination avec le processus vie-mort-vie auquel il est le plus couramment rattaché (en particulier dans les mystères grecs d'Éleusis) et qui n'a évidemment pas place dans le contexte de Noël où l'on célèbre la vie pour elle-même, en tant que pur don du ciel, et non point – comme à Pâques – par référence à une mort préalable. Il sera alors intéressant d'observer que le verset scripturaire auquel on a fait appel envisage la germination comme conséquence non de l'enfouissement du grain (image de la mort) mais de la bénédiction céleste symbolisée par la rosée fécondatrice; le symbole en soi reste le même, considéré sous un autre angle, un autre éclairage. D'où un dépassement, une valorisation nouvelle du rite saisonnier: les fruits de la terre deviennent le «fruit béni que, pendant l'Avent, la Vierge porte dans son sein» (Molien 1937: 1450).

On pourra encore noter, dans le même ordre d'idées, la fréquence du thème symbolique de la rosée dans l'Ancien Testament (mais non dans le Nouveau, où il n'apparaît pas). De pair avec la pluie – mais plus subtilement – la rosée est perçue traditionnellement comme une eau céleste, symbole de la bénédiction divine. A plusieurs reprises elle s'assimile à la parole de Dieu: «Que mes instructions se répandent comme la pluie, que ma parole tombe comme la rosée...» (Cantique de Moïse, Deutéronome 32,2); «Ma parole était pour tous une bienfaisante rosée...» (Job 29, 22); en Isaïe 55, 10-11, la parole divine est comparée à une pluie fécondant la terre (même connotation symbolique que dans le verset 45, 8 repris pour l'introït *Rorate*). Lorsqu'Esaü donne sa bénédiction à Jacob, il appelle la descente sur ce dernier de «la rosée du ciel» (Genèse 27, 28), et de même Moïse, prononçant ses bénédictions avant de mourir, annonce que le pays de Joseph recevra «le meilleur don du ciel, la rosée» (Deutéronome 33, 13). Parmi nombre d'autres passages, citons encore Job (29, 19) décrivant son bonheur passé comme la prospérité d'un arbre vivifié par la rosée nocturne, ainsi que la «rosée de lumière» évoquée par Isaïe en 26, 19 comme en 18, 4. Quand enfin, dans le Cantique des cantiques (5, 2), l'Aimé interpelle l'Aimée endormie dont «le cœur veillait», sa tête «est couverte de rosée» et ses boucles «pleines des gouttes de la nuit». Selon l'exégèse chrétienne (prolongeant celle de la Kabbale), l'Aimé du Cantique n'est autre que le Christ engageant son dialogue d'amour avec l'âme croyante (ou l'Eglise): or l'Aimé se montre revêtu de la divine rosée, et par lui la jonction se fait entre le Christ salvateur et la rosée céleste.

On n'a parlé jusque là que de l'antienne de l'introït *Rorate*, sans rien dire de la psalmodie qu'elle encadre. Signalons en premier lieu qu'ici comme ailleurs l'*ingressa* milanaise ne comporte nul verset psalmique, ce qui témoigne d'un rite d'introït plus simple à Milan qu'à Rome. Quant aux deux répertoires romains, le «vieux romain» et le «grégorien», ils indiquent tous deux le psaume 19 réduit à son verset premier: *Caeli enarrant gloriam Dei*, «Les Cieux racontent la gloire de Dieu, le firmament proclame l'œuvre de ses mains». J. Jungmann (1952: 80) estime que ce verset n'a pas de rapport évident avec l'Avent, et que le choix du psaume 19 s'explique par référence aux cinquième et sixième versets du même psaume («Là-bas, Dieu a dressé une tente pour le soleil: c'est un jeune époux sortant de la chambre...») en vertu de l'allusion au symbolisme solaire souvent asso-



L'introït *Rorate*, transcription synoptique des versions parallèles dans trois répertoires latins.

cié dans la liturgie à la fête de Noël, rappel implicite de l'habitude primitive de psalmodier plusieurs versets à l'introït comme à la communion. Mais c'est oublier la circonstance particulière à laquelle se rattachait originellement l'antienne *Rorate* et qui était la solennité des Quatre-Temps de décembre : le thème « cosmologique » du psaume 19 peut justifier par lui-même la rencontre de ce psaume et de notre antienne, de par les sous-entendus symboliques similaires inhérents à la solennité en question et sans qu'il faille nécesairement ramener la donnée cosmologique à la spécificité du symbolisme solaire qu'elle englobe nécessairement.

Il reste à dire quelques mots de la mélodie composée pour l'introït *Rorate*, spécialement dans sa version grégorienne, la plus familière et peut-être la plus achevée, en tout cas la mieux « profilée » musicalement. Cette mélodie appartient au premier mode de l'octoéchos latin, l'authente de *ré*, auquel les théoriciens attribuent un éthos de calme, voire de gravité[14]. L'ambitus normal de ce mode est l'heptacorde délimité par *ré* grave et *do* aigu et correspondant au noyau fondamental de la modalité grégorienne : il suggère ainsi une idée à la fois de globalité et d'équilibre – ce dernier étant accentué par la subdivision symétrique de l'heptacorde en trois tierces, deux mineures encadrant celle, majeure, du centre, elle-même ayant en son milieu la note *sol* « solaire » –, idée parfaitement appropriée aux implications cosmologiques du texte d'Isaïe. Il y a lieu d'observer à cet égard que l'emploi des degrés de l'échelle semble déterminé par la volonté de concrétiser cette même idée par des corrélations musico-symboliques précises. Sans doute en effet n'est-il pas fortuit que l'évocation du ciel dans la première phrase se chante sur le terme supérieur de l'ambitus modal, *do* (brodé par *ré*), et que lorsque la seconde phrase mentionne la terre, la courbe s'infléchisse sur la tonique *ré*, degré structural le plus grave du premier mode ; plutôt qu'un simple « figuralisme » descriptif, il faudra discerner ici une analogie plus profonde entre l'acuité sonore et le pôle spirituel d'une part, entre la gravité sonore et le pôle matériel de l'autre (d'ailleurs l'assimilation du « bas » de l'échelle au concept de « gravité », donc de lourdeur – assimilation existant déjà dans la théorie grecque antique –, corrobore notre interprétation). Mais c'est tout au long que la ligne mélodique « colle » au texte avec un remarquable et constant bonheur d'expression : élan initial de la quinte ascendante à *Rorate*, « Répandez » ; clarté ample et sereine de la cadence médiane sur *fa* de *justum*, « le juste » ; remontée à l'aigu d'*aperiatur*, « s'ouvre », avant la descente de *terra*, « la terre » ; nouvelle remontée, mais plus discrète, à *et germinet*, « et que germe », préparant l'élargissement tout de noblesse et de gravité du *Salvatorem* final, « le Sauveur ». On voit à quel point l'art subtil de la composition grégorienne ne vise pas seulement à la qualité musicale de la courbe mélodique, mais obéit également à une intention réellement expressive, en donnant à ce qualificatif son sens le plus élevé et le plus spiritualisé.

Le cadre liturgique se trouve dès lors non point oublié ou nié, mais bien dépassé, transcendé par la richesse d'expression et de significations que la

---

[14] *Cf.* Wolf 1893 : 409.

dimension musicale ainsi comprise extrait du texte biblique. Le rite intervient en tant que motivation première, il détermine un besoin fonctionnel que le chant aura pour mission de satisfaire tout en faisant bénéficier l'action liturgique de ses apports spécifiques. Plus directement et plus intensément que le mot seul, la mélodie parle à la sensibilité: faculté précieuse reconnue par les Pères de l'Église, lesquels ont voulu que l'agrément – *suavitas* – de la musique soit mis au service de la Parole sacrée. L'admirable trésor du répertoire grégorien répond on ne peut mieux à une telle volonté, de par sa capacité à exalter le texte, à l'embellir et à le magnifier sans jamais s'imposer à son détriment. Par là, par cette «humilité» dont il ne se départ à nul instant, il fait corps avec le rite liturgique davantage qu'aucune autre musique. Et s'il en est ainsi, c'est en somme parce qu'il ne laisse aucune place à la subjectivité et à l'individualisme, parce qu'il conserve un caractère éminemment «traditionnel» et respecte des normes qui sont celles-là même de tout art sacré authentique et grâce auxquelles il s'ouvre et nous ouvre à l'universel et à l'intemporel.

Bibliographie

D.A.C.L. *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, publié par Dom Fernand Cabrol et Dom Henri Leclerq. Paris: Letouzey, 1907 sq.

ANDRIEU Michel
1948 *Les Ordines romani du haut Moyen Âge II*: les textes (Ordines I-XIII). Louvain: Spicilegium Sacrum Lovaniense.

CABROL Dom Fernand
1907 Article «Avent», *in: Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, vol. I/2, col. 3223-3230. Paris: Letouzey.

CORBIN Solange
1960 L'Église à la conquête de sa musique. Paris: Gallimard.

GASTOUÉ Amédée
1907 *Les origines du chant romain: l'antiphonaire grégorien*. Paris: Picard.
1928 «Paraphonie et paraphonistes», *Revue de Musicologie* IX: 61 sq.

HANI Jean
1981 *La Divine Liturgie*. Paris: Guy Trédaniel.

HANSSEN J. M.
1950 *Amalarii Episcopi opera liturgica omnia*, vol. III. Cité du Vatican.

HESBERT Dom René-Jean
1935 *Antiphonale Missarum Sextuplex*. Bruxelles: Vromant.

JUNGMANN Joseph-André
1952 *Missarum Sollemnia: explication génétique de la Messe romaine*, vol. II. Paris: Aubier.

MIGNE Jacques-Paul
1844-65 *Patrologiae cursus completus, series latina*, 222 volumes. Lutetiae Parisorum: J.-P. Migne.

MOLIEN A.
1937 Article «Quatre-Temps», *in: Dictionnaire de théologie catholique*, vol. XIII, col. 1447-1455.

VIRET Jacques
1986 *Le chant grégorien, musique de la parole sacrée.* Lausanne: L'Âge d'Homme.

WAGNER Peter
1911 *Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgang des Mittelalters.* (3e éd.) Leipzig: Breitkopf & Härtel.
1928 «La paraphonie». *Revue de Musicologie* IX: 15-19.
1929 «A propos de la paraphonie». *Revue de Musicologie* X: 4.

WOLF Johannes
1893 «Anonymi cuiusdam Codex Basiliensis», *in: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* IX.

L'HARMONIE DU CENTRE
Aspects rituels de la musique dans la Chine Ancienne

Lucie Rault-Leyrat

Solem vero sub nomine Attinis ornant fistula et virga; fistula ordinem spiritus inaequalis ostendit, quia venti, in quibus nulla aequalitas est, propriam sumunt de sole substantiam; virga potestatem solis asserit qui cuncta moderatur.

« Au soleil, sous le nom d'Attis, ils donnent comme attribut une flûte et une baguette. La flûte comporte une série de souffles inégaux, parce que les vents, qui ne possèdent aucune régularité, empruntent au soleil leur substance propre; quant à la baguette, elle symbolise la puissance du soleil, par lequel tout est dirigé... »

Macrobe, *Saturnales*, Livre I, 21 : 219.

Quand on évoque la musique rituelle chinoise, on se reporte à tout un ensemble de notions plus ou moins hermétiques qui la confinent dans un inconnu lointain peu compatible, semble-t-il, avec l'ethnomusicologie occidentale qui tend à s'exercer à partir de matériaux tangibles, analysables, se prêtant à une approche définie et susceptibles de se plier à une forme de pensée précise. Maints aspects de la musique chinoise peuvent faire l'objet de telles analyses et ainsi se conformer au point de vue scientifique occidental; mais celui-ci est difficilement applicable aux notions de rite qui soustendent une telle musique. Encore faut-il faire concorder l'idée de rituel en rapport avec cette musique et ce que ce terme implique au plan de la sémantique et de l'idéologie occidentales; il faut donc tenter de se rallier à des dénominations communes et adhérer à une structure d'ensemble sous l'intitulé de la musique rituelle. Le problème est de savoir si la musique chinoise peut se plier à une telle démonstration, étant donné qu'elle fait partie d'un ensemble spécifique, achevé, porteur d'une civilisation millénaire dont il est peu envisageable de l'extraire. Il semblerait *a priori* plus adéquat de partir d'un modèle aussi accompli afin qu'il alimente de son exemple une approche globale du sujet.

Divers aspects du rite sont à envisager au sein de la pensée chinoise. D'une façon générale, grâce au rite, chaque individu trouve sa place dans la société, il est un rouage de la machine sociale : c'est au cours des rites, suivant la place qu'il occupe, que l'individu exprime son identité. De cette façon, chacun s'en tient à son rang social et à sa situation dans la parenté; les gestes qu'il accomplit lors du

culte rendu aux ancêtres, par exemple, sont révélateurs de ses attributions sociales: c'est l'aspect «communautariste» (Vandermeersch 1986: 53) du rite qui prend là du relief, où les intentions individuelles sont préorientées et sur lequel repose l'ensemble de la société. De la même façon, le rituel se définit par sa fonction de concrétisation du maintien social et familial, sa forme étant une projection vers l'extérieur de ses structures internes. En adoptant un comportement rituel, l'homme ordinaire tend à se dépasser; se dominant, il prend un autre corps (*ti*) et devient un «homme parfait» (*chengren*), chez qui la personne sociale et la personne individuelle sont en cohésion. Le rite doit donc se concevoir comme étant d'ordre à la fois social, moral et cosmique.

Les mots impliquant l'idée de rite, *li* 禮 ou *lijie* 禮節 peuvent s'analyser de la façon suivante: l'élément *shi* 示 qui est la clé de *li* 禮 désigne des «influences venant d'en-haut, signes de bon ou de mauvais augure par lesquels le ciel instruit les hommes»; la partie supérieure de cette clé 二, ancienne forme de 上, *shang*, «haut, supérieur», ici «ciel»; 示 figure «ce qui pend du ciel: le soleil, la lune, les étoiles, dont les mutations révèlent aux hommes les choses transcendantes»; c'est le radical des «choses transcendantes» et, pris isolément dans son sens actuel, il signifie «montrer, instruire». La deuxième partie du caractère *li* 豊 se compose de 曲 et 豆; 曲 *qu* figure 豐 «rameaux, prospérité, abondance, fortune» 豐 étant «un récipient dans lequel est piqué un bouquet de rameaux». 豐 *feng* peut s'écrire de diverses façons 豐, 豐 ou 豐, et signifie également «prospérité, abondance», figurant une «aire au moment de la moisson, avec des monticules de grain, des bottes et gerbes dressées»; symbole d'abondance, 凵 est devenu 山 «multitude, montagnes de grain».

La définition de ces quelques éléments, lisibles globalement en un seul caractère, révèle dès l'abord tout ce qu'implique la notion de rite dans une société à vocation essentiellement agricole, où le rythme de la vie sociale prend pour repères les changements de saisons et cherche à s'imbriquer dans les mouvements du cosmos; on trouve également présente la notion d'offrande, où ce qui est offert suggère ce que l'on espère recevoir, à savoir abondance de céréales; telle la graine 豆 qui contient la promesse de la bonne récolte.

Quant à *jie* 節 il s'adjoint à *li* dans la langue moderne, plutôt dissyllabique, apportant au sens si concis, mais également peu précis de «rituel», un surplus de concepts et d'images révélatrices: ainsi parmi les très nombreux sens de *jie*, retenons ici «section, nœud, jointure, division du temps, arrêt, mesure, fête, vacance»; ce caractère peut aussi désigner un emblème rituel fait de nœuds en plumes enfilés sur une queue de bovidé (Fig. 1) qui a sa place avec les instruments de musique lors des cérémonies. C'est aussi un idiophone que l'on frappe pour battre la mesure. (*ZDZ*, XXV, 74)

On attribue à Fu Xi, l'un des Trois Augustes *San Huang*, l'invention des trigrammes, et d'un système de notation à partir de cordes nouées, ainsi que celles des filets et rêts pour la chasse et la pêche et d'une cithare à trente-cinq cordes. Le nœud, qui est à la base de chacune de ces inventions, se conçoit comme une ponctuation, une emprise sur la continuité de l'espace/temps – ces deux notions n'en sont qu'une seule dans la pensée chinoise –, une forme de domestication de la

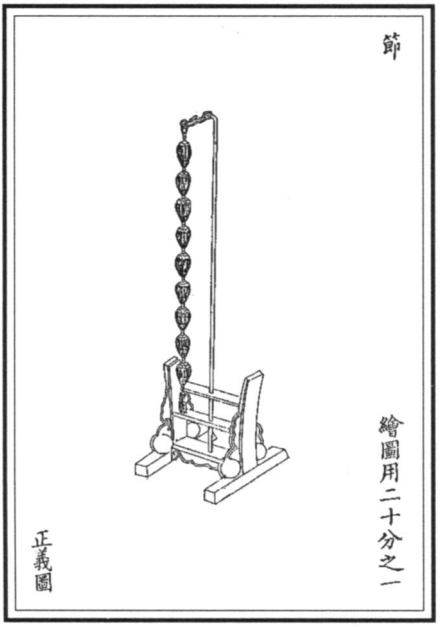


Fig. 1: *Jie*, symbole de la division du temps fait de nœuds de plumes enfilés sur une queue de bovidé.

Fig. 2: *Yu*, plume rituelle.

nature: de même que le temps peut être divisé, l'espace peut être arpenté. L'image du nœud de bambou suggère la fixation dans un état déterminé, et le fait d'être jalonnés sur une corde – ou sur un lien – permet à ces nœuds une succession marquant des états hiérarchisés qui sont des concentrations, des agrégats susceptibles de subir des ajouts perpétuels; ils peuvent aussi s'échelonner à l'infini, sans être pour autant dissociés de leur principe. Il ne s'agit pas de les dénombrer, mais de les accumuler: c'est ainsi que se conçoit la théorie musicale qui prétend moins à l'exactitude d'une technique qu'à son illustration par un jeu de symboles liés à une image idéale du monde. Par une série d'emblèmes, tels ceux que Fu Xi a inventés, on arrive à un savoir total, qu'il soit linéaire, comme les nœuds du bambou ou ceux qui prennent pour axe la queue de bovidé, ou qu'ils s'échelonnent sur un cercle: dans les deux cas c'est l'espace/temps qui est représenté.

Le caractère *jie* lui-même se compose de la clé des bambous 竹 suggérant les nœuds qui ponctuent le bambou à intervalles réguliers, et de l'élément phonétique 即. Les symboles liés a ce que suggère ce bambou rituel sont multiples et on ne peut réduire en une terminologie concrète chaque image à un seul plan de référence; néanmoins, afin de tenter de cerner les éléments qui, en l'occurrence, se rattachent à la musique rituelle, on retiendra ici l'idée de rythme, de cycle, de fête, en même temps que l'emblème cité ci-dessus (Fig. 1) qui, à lui seul, rassemble un grand nombre de connotations: ces nœuds – jalonnement, échelons

menant d'un état à un autre, tissage du cosmos en un liage magique –, sont au nombre de neuf, comme les Neuf Cieux peut-être, mais plus particulièrement comme les Neuf Chants *jiuge* (*Zuozhuan*, III, 327). Accompagnés de danse et de musique, ceux-ci passent en revue toutes les activités de l'année en un quadrillage du temps qui se superpose à un quadrillage de l'espace figurant les huit orients auxquels s'ajoute le centre et qui composent les neuf compartiments du carré magique. Nous verrons plus loin que la circumambulation du Fils du Ciel dans le *mingtang* ou Salle Lumineuse, se superpose aussi avec le mouvement évolutif *yin/yang* qui compose le *taiji*. Pour en revenir à l'image du *jie*, soulignons aussi le fait que ces neuf nœuds sont faits de plumes; or, le mot «plume» qui se prononce *yu* et s'écrit 羽 est homophone de 雨 qui signifie «pluie» (Fig. 2) Ces jeux de mots sont extrêmement courants dans la langue chinoise qui est relativement pauvre phonétiquement. De nombreux caractères et des sens plus nombreux encore peuvent se prêter à chaque phonème, au même ton ou pas; de plus, il faut considérer que certains mots, en étant prononcés ou tracés directement, perdent leur valeur magique (Soymié 1990: 3), puis, l'usage qui consiste à employer une image pour une autre perdure et on se trouve devant une forme de sémantique globalisante, elle-même à l'image de toute la pensée chinoise (Granet 1968: 40). De ces plumes formant des nœuds, il faudrait retenir le vœu pour la pluie tombant au moment opportun, déterminante pour les différentes phases d'activités liées à la terre.

Autre élément important de ce *jie*, la queue de bœuf sur laquelle, nous l'avons vu, sont enfilés ces nœuds. Le bœuf, buffle ou taureau se trouve toujours lié à la terre et à son symbolisme; comme elle, il est *yin* et associé au froid que l'on expulse au printemps en vue de favoriser le renouveau de la nature; il est une entité habitant sous la terre et conditionnant par son calme le bon déroulement de la vie agricole: qu'il remue et des calamités s'ensuivent – tremblements de terre, inondations, famine, etc.; on le dénomme souvent *diniu* «bœuf de la terre»; considéré comme un compagnon indispensable à l'homme, il est son égal et se voit traité avec respect et, plus souvent, comme un être sacré: n'est-ce pas lui qui, guidé par le Fils du Ciel, trace le sillon primordial au premier mois de l'année, deflorant la terre à l'apogée du *yin* pour qu'elle soit fécondée par la pluie du ciel? La mythologie rapporte aussi la joute entre Huangdi, l'Empereur Jaune – le jaune étant la couleur attribuée au centre – et un monstre cornu, joute au cours de laquelle il inventa un tambour de guerre: «Dans la mer orientale... il y a un animal appelé Kui, il est semblable à un bœuf, tout bleu, sans cornes et il n'a qu'une patte. Quand il rentre et sort, il y a toujours du vent et de la pluie... ses mugissements ressemblent au fracas du tonnerre. Huangdi ayant pu s'emparer de lui, se fit de sa peau un tambour sur lequel il tapait avec les os de la Bête du Tonnerre; le bruit s'en entendait à cinq cent *li* de distance et imposait le respect à tout l'Empire» (*Shanhaijing*, XIV). Ce Kui est aussi le spécialiste du chant et de la danse à la cour de l'Empereur Shun. Rappelons que l'Empereur mythique patron de l'agriculture, Shen Nong, également appelé «le Divin Laboureur», a une tête de bœuf (Kaltenmark 1975: 25). Notons encore que l'une des plus célèbres légendes chinoises, celle du Bouvier et de la Tisserande, reprend le thème

d'un bœuf divin et celui des nœuds d'un tissage cosmique, les deux protagonistes étant transformés en constellations situées de part et d'autre de la Voie Lactée *Tianhe* «Le Fleuve Céleste». Ce thème du bœuf associé à la pluie ou à l'eau en général se retrouve dans maintes représentations sculptées ou peintes, mais touche également au domaine de la danse, indissociable du concept de musique. Le chapitre musical du Livre des Rites indique que «...lorsque des sons s'agencent en musique avec boucliers, haches de guerre, plumes et queues de bovidés, cela s'appelle musique» (*Yueji,* I).

Dans les inscriptions divinatoires incisées sur les carapaces de tortue qui constituent la plus ancienne trace de l'écriture chinoise, appelée *jiaguwen*, le caractère 舞 «danse» s'écrit 𦍌: ce dessin est interprété comme représentant une personne agitant de ses deux mains une queue de bœuf. Le Rituel des Zhou signale une Danse de la Bannière ornée de queues de bœufs que l'on exécutait effectivement en tenant des queues de bœuf, ainsi qu'une Danse des Plumes pendant laquelle on agitait des plumes dans les quatre directions.

Un bassin de terre cuite présentant un motif de danseurs datant de l'époque néolithique a été retrouvé dans le district de Datong (Qinghai): on peut y observer trois groupes de cinq danseurs se tenant par la main, portant une coiffure de plumes; ils représentent probablement des animaux et illustrent bien les groupes de danseurs en cercle qu'évoquent les anciens poèmes. Un autre vase datant des Royaumes Combattants montre des scènes de chasse sur son registre supérieur, tandis que sur le registre inférieur sont alignés en un seul rang des danseurs travestis en oiseaux, portant des plumes et une longue queue.

D'autre part, un tambour de bronze mis au jour à Shizhaishan, dans le district de Jinning, au Yunnan, porte un décor de danseurs coiffés de plumes et munis de boucliers (Fig. 3).

La danse primitive avait diverses sources d'inspiration et de motivation, et ces démonstrations, désignées dans les textes anciens sous le terme générique de «musiques», sont restées à travers les siècles les références incontournables parmi lesquelles les poètes puisaient leurs allusions. Les danses imitant le comportement des animaux comptent sans doute parmi les plus anciennes: elles faisaient partie d'un rituel de chasse qui se déroulait comme une sorte de mystère où les hommes, élargissant leur conscience, se plaçaient au confluent des formes animales et de la forme humaine afin d'entrer en communication avec la puissance de la terre d'où les animaux sont issus. La forme visible de l'homme s'effaçait alors pour affirmer son lien avec l'animalité. Il s'agissait ou bien de se préparer à la chasse, ou bien de fêter des retours de chasse fructueux: la gestuelle évoquait les différentes techniques de chasse et les sons, imitant les cris des animaux, passaient en revue toutes les espèces connues. Des titres d'œuvres musicales telles que «Cent animaux dansent au son des pierres», «Les oiseaux et les quadrupèdes bondissent» ou «Le phénix rend hommage» témoignent de leur contenu et de leur rôle. Quant aux instruments utilisés, on peut penser que parmi les plus primitifs figuraient des flûtes *gushao* faites de fémurs de quadrupèdes ou d'os d'échassiers tels que ceux qu'ont révélés les fouilles archéologiques (Hu Yanjiu 1957: 25), des flûtes de pierre polycalames *paixiao* (ibid.: 50), des tambours

d'argile, des phonolithes (ibid.: 32), des flûtes globulaires *taoxun* de formes diverses (ibid.: 26-29, 31, 33, 34), des cloches de terre cuite *taozhong* (ibid.: 30).

La tradition de ces musiques où sont mimés les mouvements des animaux est restée ininterrompue en Chine depuis la plus haute antiquité; les diverses ethnies qui composent le monde chinois en possèdent toutes un important répertoire; d'autre part, la terminologie chorégraphique, et aussi celle des arts martiaux qui en est très proche, se réfèrent constamment à des attitudes d'animaux (Fig. 4).

Parmi les nombreuses autres musiques citées dans les textes anciens (Lu Buwei, 230 av. J.C., *LCQ*), celle de Getian présente des caractéristiques particulièrement intéressantes: Getian désigne le nom d'un clan et la forme de cette danse consiste en ce que trois personnes, tenant à la main une queue de bœuf exécutent un pas de danse en chantant les huit sections d'un chant; ces sections sont «Hommage à l'humanité» *Zai min* – c'est un chant qui glorifie tous les peuples de la terre; «L'oiseau sombre» *Xuanniao* – il s'agit de l'animal emblématique de ce clan, qui peut être interprété comme étant l'hirondelle ou, plus vraisemblablement, la grue; «Comme les plantes et les arbres» *Sui caomu* est un vœu pour la luxuriance de la nature; «Pour l'abondance des cinq céréales» *Fen wugu* forme un souhait de bonne récolte; «Respect envers la constance du Ciel» *Jin tianchang* manifeste l'allégeance humaine au Ciel; «Atteindre la vertu divine» *Da digong* réclame la bénédiction divine; *Yi dide* remercie la Terre pour ses bienfaits; «Que toujours oiseaux et quadrupèdes prolifèrent» *Zong qinshou zhi ji*: il s'agit là de souhaiter que, grâce aux animaux, vêtements et nourriture ne manquent pas. Ce chant dépeint les coutumes et aspirations d'un groupe social au début de l'agriculture sédentaire, et il est intéressant de savoir que ce chant rituel a encore aujourd'hui sa fonction dans la tradition locale de la province du Hebei, ce qui tendrait à démontrer la pérennité et la force de la structure originelle de tels rituels.

Citons quelques autres musiques célébrées par les textes anciens, comme la «musique de Yinkang» (*LCQ*, *Guyuepian*) inventée afin que la population soit apte à lutter contre les méfaits naturels, en particulier le froid, et les mouvements de cette danse qui donnèrent naissance à l'art martial *wushu*, conçu comme une technique de combat et un moyen de défense contre les mauvaises influences. D'autre part, des danses guerrières, avec boucliers et haches, remettaient en scène des batailles fameuses, au cours desquelles les souverains mythiques s'étaient distingués, leurs faits et gestes servant en quelque sorte de modèles de stratégie militaire.

Les exploits de ces démiurges consistaient souvent en victoires sur des monstres ou entités résidant dans différentes régions du territoire. Ainsi Huangdi se battit contre le bœuf Kui dans la mer orientale, chevaucha un dragon au bas du mont Jing et réapparut comme un soleil après son apothéose; l'empereur Shun, dont le frère était d'ailleurs un éléphant, triompha de ses épreuves par «l'art de l'oiseau» pour échapper au feu, et par «l'art du dragon» pour sortir de terre, puis il fit dépecer Yu sur le Mont des Plumes (le nom de Yu 羽 se prononce de la même façon que *yu* 羽 qui signifie «plume») et il se transforma alors en un ani-

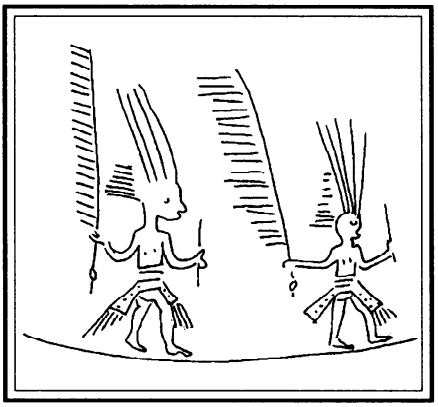


Fig. 3: Détail d'un motif sur un tambour de bronze découvert au Yunnan. Han de l'Ouest.

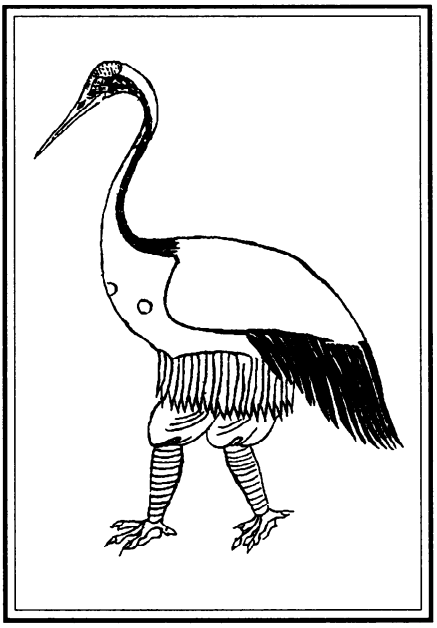


Fig. 4: Danse mimant les mouvements de la grue.

mal jaune dont on ne sait pas très bien s'il s'agit d'un ours ou d'une tortue. L'empereur Yu (homophone et de « plume » et de « pluie ») est célèbre pour avoir endigué le déluge et aménagé le monde, après l'avoir arpenté; il dut ensuite tuer le dieu du vent Fangfeng qui avait une tête de dragon et un seul œil; Yu est également vénéré comme dieu du Sol en association avec Ji, le dieu des Moissons. Parmi les nombreuses musiques anciennes liées à des rituels, celle de Xianchi s'adressait à une constellation qui était sensée protéger les cinq céréales; celle de Yunmen, La Porte des Nuages, célébrait les nuages et avait le nuage comme emblème clanique (*Zuozhuan, année 17 de Shaogong*); quant au *Shao*, c'est une série de danses célébrant la victoire de Yu sur les eaux où chaque clan exécute sa propre danse en son honneur. Il est dit qu'à la neuvième et dernière de ces danses, le phénix se mettait a danser, suivi de tous les autres animaux: la communication entre les diverses formes de vie sous le ciel s'établissait donc grâce à l'harmonie des gestes et des sons. La musique *Shao* correspond à celle des Neuf Chants mentionnés plus haut; elle s'est rendue célèbre dans la littérature pour avoir coupé l'appétit de Confucius pendant trois mois tant son émotion avait été grande en l'entendant (*Lunyu, Shuer*).

Lorsque les textes signalent que Huangdi apprivoisa un certain nombre d'animaux et les dispersa, il faut comprendre que ces animaux étaient les emblèmes des clans contre lesquels il avait eu à lutter. Ailleurs, il est dit que divers clans empruntèrent des noms d'oiseaux comme phénix, hirondelle, oiseau rouge, etc. La vertu spécifique de chaque clan s'exprimait donc par une danse chantée à

motif animal, végétal, stellaire, etc., conforme à cette communauté, et c'est par le truchement de cette musique emblématique que le groupe communiquait rituellement avec les forces du ciel et de la terre. Cette communication était personnifiée par un chamane, apte à canaliser et interpréter les phénomènes naturels comme autant de manifestations divines.

Certaines interprétations de l'idéogramme exprimant l'idée de «danse» que nous avons évoqué plus haut veulent que le caractère désignant le chamane 巫 en soit un dérivé; les deux mots se prononcent *wu* et 舞 aurait donc donné 𡗗, puis 𡗗, 𡗗, 𡗗, 𡗗 pour aboutir à 𡗗, 巫. Les cinq notes figuraient les quatre orients et le centre: la note *gong* était au centre (*Huainanzi*, 4: 8a), tenant lieu de chef, les autres étant réparties autour de l'espace destiné à la danse, selon des dénominations qui peuvent évoquer les instruments ou emblèmes se trouvant à ces emplacements; ainsi, *gong* figurant le palais central, *shang* serait le «ministre» *xiang*, *jiao* «corne» pourrait correspondre à un portique orné de cornes, *yu* un montant ou une bannière comportant des plumes, et *zhi* associé à une cloche ou un tambour, selon l'idée d'appel et de réponse (Robinson 1962: 159): ces notes ou timbres ne s'énonçaient donc pas forcément dans l'ordre qu'on leur donne par référence à l'idée occidentale d'une échelle dont on monte où on descend les degrés, mais d'une façon spatiale d'après la disposition de ces objets symboliques fermant l'aire sacrée de la danse.

Dès les temps les plus anciens, les vents avaient été nommés et orientés. D'abord au nombre de quatre, puis de huit, à partir des derniers siècles avant notre ère; à ces dénominations cardinales avaient été adjointes d'autres caractéristiques à savoir les notes de musique, les matériaux servant à la lutherie, les éléments, les couleurs, les saisons, les animaux, les saveurs, les viscères, etc. Ces associations avaient une importance primordiale pendant les rites car tous les éléments de la liturgie devaient s'y conformer. Toutes les croyances et tous les faits historiques des siècles passés avaient abouti à une représentation du monde qui, tel un *mandala*, valait le monde. Au centre de la terre, carrée, était l'autel du dieu du Sol impérial, appelé «Salle Lumineuse» *mingtang*, constitué de terres des couleurs des différents orients. Là, le Fils du Ciel, revêtu des couleurs et attributs propres à chaque direction, invoquait la Bête emblématique correspondante, faisant résonner la note en accord avec chaque vent et, parcourant l'espace de ce palais, suivait la course du soleil dans le ciel et donnait le signal pour toute activité: tel un chef d'orchestre, placé au centre des neuf compartiments figurant le carré magique, il battait la mesure du temps. Pilier du monde, il canalisait les influx célestes, les redistribuait à la terre et, grâce à son action de médiateur universel, faisait régner l'harmonie. Le *Yueling*, compilé vers 237 avant J.C., est le calendrier réglant pas à pas la vie sociale au cours de l'année à travers les rites nécessaires à l'harmonie des cycles célestes avec ceux de l'existence terrestre.

La préoccupation principale de cette ordonnance du monde est de bien gouverner, puisqu'on détient les dénominations, donc l'essence, de toutes les choses: le fait de disposer un emblème – représentation d'une entité, d'un groupe social –, de produire un son – évocation vibrante d'une puissance – suffit à faire régner

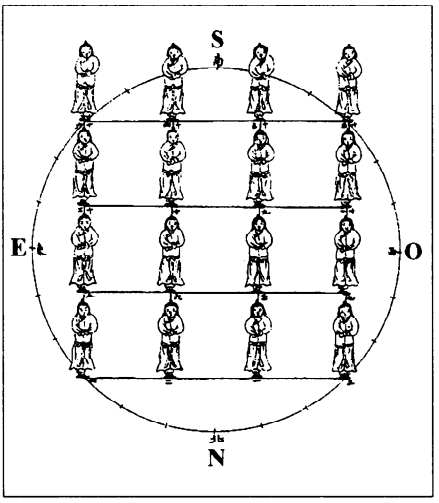


Fig. 5: Position des danseurs lors d'une cérémonie dans l'aire sacrée de l'espace/temps.

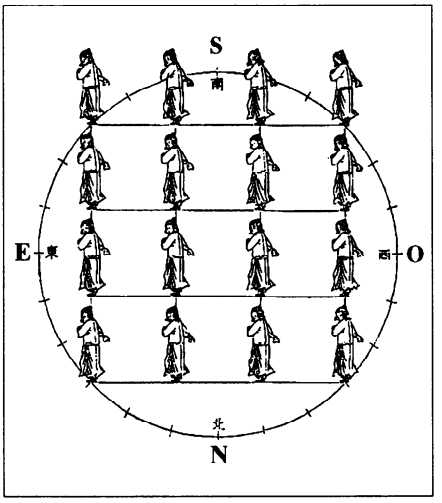


Fig. 6: Seize danseurs dans le carré magique superposé à la rose des vents.

l'ordre (ou le désordre, si la «vertu», du souverain est défaillante). Pour créer ce microcosme, cet espace sacré, il suffit de se tourner idéalement vers le sud, comme l'armée en marche, comme le souverain dans la salle centrale du *mingtang*, de disposer autour de soi les emblèmes des directions, sur des bannières dans le cas des soldats: devant soi l'Oiseau Rouge, symbole du sud, derrière soi le Guerrier Sombre, symbole du nord (représenté par la Tortue enlacée par un serpent), à gauche le Dragon Vert, symbole de l'est, à droite le Tigre Blanc, symbole de l'ouest (Kaltenmark 1975: 18 et sq.). Ces Quatre Bêtes, ainsi que de nombreux autres totems attachés à des clans et territoires divers font partie intégrante du rituel et de la musique qu'on y produit.

Observons maintenant le caractère «musique» yue , qui décrit un tambour et des phonolithes attachés à des montants de bois . D'après le Rituel des Zhou ou *Zhouli* (J. XLIII), les artisans sur bois précieux fabriquent des châssis qui portent les instruments de musique; la traverse de ces supports est appelée *xun*; les montants verticaux *xu*, ce qui donne le terme de *xunxu* pour désigner le châssis. Le travail des artisans consiste à sculpter sur ces cadres les diverses espèces d'animaux qui existent dans la création: ceux qui portent des écailles, des plumes, des poils ou une carapace, chacune de ces espèces sévissant trois mois à tour de rôle au cours de l'année. Les animaux représentés ainsi d'après les saisons, suivant leur forme, leur nature, sont de taille (ou non) à supporter tel ou tel instrument; outre leur gabarit, ils sont aussi choisis en fonction de leur cri, qui doit correspondre au son que va rendre l'instrument: c'est par leur bouche que s'exprime la musique. De plus, dragons, tigres, lions, phénix, grues, etc., correspondaient dans l'antiquité à des groupes sociaux distincts, ainsi

que le suggèrent encore les Quatre Bêtes associées aux orients. Ce n'est donc pas à des fins esthétiques que sont sélectionnés ces motifs, mais en vue de faire valoir la disposition précise que chaque espèce occupe dans le temps et dans l'espace, et d'exprimer le pouvoir totémique de ces représentations (cf. fig. 7 à 12).

Les instruments de musique expriment par leur voix le cri des animaux et, de ce fait, incarnent une dimension supra humaine, puisqu'elle est située entre terre et ciel; en cela, ils sont, eux aussi, comme «l'être dansant entre ciel et terre» qu'est le chamane, et comme le «pilier du ciel» qu'est le souverain, des conduits intermédiaires par lesquels passent des messages entre les Trois Puissances: le ciel, l'homme et la terre (Rault-Leyrat 1989: 77 et sq.). C'est aussi en tant qu'émanations directes de la nature – c'est-à-dire d'une réserve inépuisable d'énergies et de signes – que sont choisies leur forme et la matière dont ils sont fabriqués. Il suffit d'énumérer les termes vernaculaires désignant l'anatomie d'une cithare comme le *qin* pour réaliser qu'il n'est pas question d'un objet inanimé mais d'un support créé pour représenter et diffuser une dimension sacrée: le soin avec lequel on sélectionne les matériaux idéaux pour sa fabrication relève d'une pharmacopée spéciale qui renferme et doit produire une sorte de magie, à savoir la voix-même de la nature: non seulement tous les sons audibles, mais l'écho de tous ces sons, répercutés par l'être humain et renvoyés en un message empreint de son inspiration, où se retrouve la même essence, le même souffle. L'humain peut alors se fondre dans la nature en un panthéisme où s'exprime la totalité du vivant. Il n'est que de regarder une peinture chinoise pour comprendre une telle fusion: un joueur de *qin*, assis seul au bord d'un torrent, parmi les arbres, au pied des montagnes, même aussi petit qu'un point dans le paysage, recèle cette idée de fusion et d'harmonie.

Ainsi, les danses anciennes célébrant les fêtes printanières et automnales où garçons et filles alignés en farandole formaient des groupes opposés s'affrontant de part et d'autre de l'axe sacré d'une rivière, figuraient déjà l'image du *yin* et du *yang*; les garçons sur l'adret, les filles sur l'ubac, se provoquaient en vers, se répondaient en alternant des répliques, en un échange rythmique antagoniste mais formant un tout indissoluble, puis s'unissaient et s'harmonisaient tout comme les genres contraires mais complémentaires fusionnent pour produire le *dao*. Cette harmonie rythmique à deux temps est l'image concrète d'une ordonnance du monde que les siècles n'ont jamais entamée, tant, là aussi, est forte son implication dans la réalité quotidienne. De telles danses existent encore, en Chine même et dans ses satellites culturels: le lien en forme de queue de bœuf se prolonge depuis la nuit des temps comme un fil d'Ariane le long duquel s'accumulent proverbes et chansons, répliques et poèmes.

A cette spontanéité, née comme toute musique, «du cœur de l'homme» (*Liji*, XVII, I, 1), répond le rite. Car si «la musique est ce qui unit, le rite est ce qui distingue» (*Yueji*, I, 15) et si «la musique émane du ciel, les rites sont des produits de la terre» (*ibid*, I, 23); l'harmonie est bien «ce par quoi les êtres prospèrent», certes, mais «l'ordre maintient la distinction dans cette multitude», car si les rites n'étaient pas maintenus, le désordre s'ensuivrait. En fait, «le sage seul est capable de bien comprendre la musique» (*ibid*, I, 7); les rites sont donc institués afin

Fig. 7: Tigre de bois servant d'idiophone.

Fig. 8: Support de phonolithe *teqing* orné de phénix, d'oiseaux et de nœuds.

Fig. 9: Carillon de phonolithes *bianqing*.

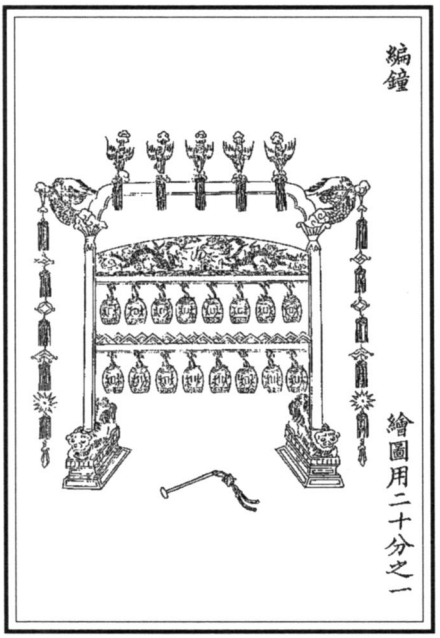


Fig. 10: Carillon de cloches *bianzhong*.

de mesurer les élans et d'éviter les débordements que peut causer la musique – force céleste incontrôlable si elle s'exprimait trop librement; il ne s'agit donc pas de laisser la musique prendre le pas sur les rites, ni d'ailleurs le contraire qui serait cause de désunion (*ibid*, I, 15): les deux doivent marcher de pair si l'on ne veut pas que la vie sociale soit désorganisée; la musique a besoin de mesure *jie* (cf. *supra*) pour s'intégrer à l'organisation de la société, son expression doit être canalisée, sous peine de licence. Il faut en fait humaniser la musique, la domestiquer en quelque sorte, tout comme l'ont été les monstres des quatre vents, dont la puissance, contenue dans les décors et les emblèmes, est invoquée et diffusée à petites doses, au moment des rites; de même, la musique, latente dans les instruments représentatifs des forces naturelles, n'est mise en action qu'en certaines occasions, lorsqu'arrivent des fêtes calendaires qui correspondent à des nœuds de paroxismes, où l'on doit laisser jaillir la voix des éléments en flots orchestrés.

La bonne pratique de la musique et des cérémonies est indispensable au souverain, c'est dans la mesure où il détient cette connaissance que se manifeste sa «vertu»: placé au centre *zhong* du royaume, il rassemble les airs venus de tous les horizons, les règle au diapason de la législation sonore du centre, puis les renvoie aux Quatre Vents de la périphérie; ainsi, s'il canalise et transmet les ondes descendantes et ascendantes entre ciel et terre, il gouverne également le vecteur horizontal du monde, rayonnant comme un soleil, il balaie de son faisceau l'étendue du territoire et règle les airs selon le diapason que lui dicte sa vertu, pour que règne la cohésion des signes comme l'harmonie des sons et que, exerçant ainsi sa loi, circule un même souffle dans les méridiens de l'Empire.

Cette notion du rite rejoint donc bien au plan musical ce qu'il est ailleurs: une forme de législation, du fait que le rituel est partie intégrante de l'organisation et du maintien de la hiérarchie étatique qui commence par la structure de la cellule familiale et le culte rendu aux ancêtres; ces derniers sont le point de référence du rituel familial comme les forces naturelles le sont pour le souverain. Dans les deux cas, l'officiant agit comme le représentant terrestre d'une puissance ou d'une hiérarchie qui se prolonge dans l'au-delà, à travers des paramètres herméneutiques qui font figure de lois. Ces lois sont syncrétiques d'une pensée traditionnelle indissociable de son fonds culturel et ne peuvent donc se comprendre sans lui. Dans le domaine musical chinois, elles se concrétisent par des tuyaux sonores qui, à eux seuls, résument toute la démarche qu'on a tenté d'évoquer ci-dessus. Concrètement, on en revient à la tige de bambou, symbole de rite, dont les nœuds serviraient de points de repère pour arrêter la longueur des tuyaux. Le mot désignant ces tuyaux, *lü*, veut dire «loi»; on est donc toujours dans le domaine de la législation des sons. Le son primordial, à partir duquel va s'étager toute la hiérarchie des suivants, est plus qu'un son capté dans la nature et choisi plus ou moins par hasard comme repère pour élaborer une théorie: il est l'essence et la synthèse de tous les sons audibles et en lui sont exprimés tous les souffles et toutes les émanations de la nature. Il est la réponse humaine à la nature; en l'émettant, en le soufflant à travers un tuyau, s'exprime la voix de la nature, sublimée par l'homme, et donc codifiée. Ling Lun le recueillit à l'origine dans une vallée où poussaient des bambous de grosseur égale, qu'il tailla pour

Fig. 11: Support de tambour orné d'animaux mythologiques divers.

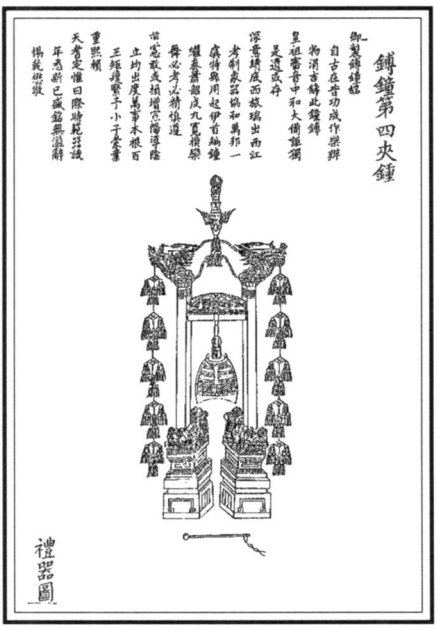


Fig. 12: Support de cloche orné d'animaux et de nœuds.

reproduire le cri du phénix mâle, celui-ci représentant lui-même une synthèse de tous les oiseaux, tandis que pour rendre le cri du phénix femelle, se basant sur les nombres 2 et 3, révélateurs des genres *yin* et *yang*, pair et impair, il coupa un nouveau bambou mesurant les deux tiers du premier, produisant un son à une quinte juste du premier; le troisième bambou fut d'abord coupé aux deux tiers du second, puis coupé en deux, ce qui éleva le son d'une octave; la longueur des autres bambous respecte les mêmes proportions basées sur le 2 et le 3 pour donner six tuyaux mâles et six tuyaux femelles; chacun des douze tubes pouvant être pris comme point de départ de la gamme, on dispose ainsi de douze gammes pentatoniques, c'est à dire de soixante notes. Ces tubes sont en rapport avec les douze mois, comme les cinq notes correspondent aux cinq orients; aux cinq notes fondamentales, le roi Wen en rajouta deux, les *bianyin* qui sont des tons intermédiaires et non des notes pures. On peut faire figurer ces douze tubes sur une rose des vents, suivant l'ordonnance des orientations établie par le *Yueling* (Traité sur le Calendrier). Le nom de l'étalon sonore, «La cloche jaune» *huangzhong* rappelle le jaune du centre et aussi le terme de Sources Jaunes, séjour des morts, mais également l'origine de la vie, puisque là où le *yin* culmine, le *yang* se ressource pour renaître. Quant au mot «cloche» *zhong*, il est homophone de «centre». C'est au centre que se canalisent et se retransmettent tous les influx: le Fils du Ciel étant lui-même à l'image d'un conduit, d'un tuyau. L'étalonnage des

sons dépend, dans le Rituel des Zhou, du ministère des Poids et Mesures et la capacité attribuée à *huangzhong* est d'un *fu* ; le son correspondant à cette mesure est celui que rend le vase *fu* (du nom de sa contenance) lorsqu'on le frappe (*Zhouli*: XLI). Or, il faut remarquer que les vases ou marmites et les cloches se fabriquaient avec des alliages de même proportion : il serait alors tentant de penser qu'un vase retourné pouvait faire office de cloche, d'autant que de nombreuses allusions sont faites dans les textes aux ustensiles ménagers servant d'instruments de musique; l'auge de bois qui fait partie de l'orchestre de musique rituelle est bien un ancien pilon de mortier, tel qu'en jouent encore des ethnies montagnardes, à Taïwan, par exemple. La mesure de l'étalon sonore *huangzhong* était déterminée à partir de son contenu, qui devait correspondre à mille deux cents grains de millet de taille moyenne. Cet étalonnage était sujet à des variations, ne serait-ce que par la taille des grains et aussi du fait que chaque souverain devait changer ces critères en fonction de sa « vertu » personnelle : il était donc lui-même le diapason et le métronome réglant « les dix mille choses sous le ciel », afin que la musique, qui est avant tout synonyme de Joie *le* (le même idéogramme désigne ces deux mots), s'exprime harmonieusement par le centre puisque, « émanant du cœur, elle retourne au cœur ».

De ces quelques considérations entre les rites et la musique, on peut retenir que ce qui, en eux, peut paraître archaïque n'en est pas moins le fondement d'un système de pensée original, inhérent à la culture chinoise; si d'autres formes d'expression musicale se sont développées et ont fait écho aux nombreuses influences venues de l'étranger au cours des siècles, il faut remarquer que ces apports ont toujours été intégrés à la structure d'origine, selon la même tactique d'absorption par le centre, digestion et redistribution après adaptation aux normes établies au centre. Ainsi, quelle que soit l'épaisseur des strates accumulées, l'idéologie de base n'est jamais ébranlée; ce qui a été ajouté peut être retiré ou augmenté, selon les événements historiques et comme le veulent les mutations qui reflètent le mouvement incessant des forces contradictoires : flux et reflux ne sont que les signes d'un processus respiratoire qui ne mettent pas en cause le corps du *dao*.

Bibliographie

GAO HONGJIN
1960 *Zhongguo zilie*. Taibei: Xintai.

GRANET, M.
1968 *La pensée chinoise*. Paris: Albin Michel, 3° ed.

HAN GUOHUANG
1990 «Yuexian diaoshi yu xinyang». *Yishuxue* 4: 263-73.

HU YANJIU
1987 *Zhongguo yueqi tuzhi*. Beijing: Qinqgongye chubanshe.

KALTENMARK, M.
1975 «Mythologie chinoise», *in: Dictionnaire des Mythologies*: 1-76. Paris: Flammarion.

LI DUNYI
1985 *Zhongguo gudai yinyue shigao*. Beijing: Renmin yinyue chubanshe.

c 85 *Liji, Yueji*, voir S. Couvreur. *Mémoire sur les bienséances et les cérémonies*. Paris, Cathasia, 1950.

LU BUWEI
c. 230 av. J.C. Lüshi chunqiu; ch. Guyuepian, *in: Zhuzijicheng*. Beijing: Zhonghua shuju. 1986 [1ere éd.: 1954].

RAULT-LEYRAT, L.
1989 «Traces, tracés, trajets – itinéraires individuels par la voie des signes», *in: Textes pour Eric de Dampierre*: 77-82. Paris: Plon.

ROBINSON, K. G.
1962 «Sound (acoustics)» *in: Science & civilisation in China*, J. Needham (éd.) IV: 126-228.

c.500 av.J.C. *Shanhaijing*, voir *Shanhaijing jiaozhu*. Shanghai: Guji chubanshe. 1980

SOYMIE, M.
1990 «Observations sur les caractères interdits en Chine», *Journal Asiatique*, T. CCLXXVIII, 3-4: 377-407.

VANDERMEERSCH, L.
1986 «Ritualisme et Juridisme» (communication), *in: Le rituel, colloque du bicentenaire*, II: 53-55. Paris: EPHE.

600-200 av.J.C. *Yueling*, Nice: Les Cahiers astrologiques. 1972 (éd.)

YANG YINLIU
1980 *Zhongguo gudai yinyue shigao*. Beijing: Renmin yinyue chubanshe.

1967 (ed.) *Zhongguo dazidian* abr. ZDZ, Taibei.

c.300 av.J.C. Zhouli, *in: Shisanjing zhushu*. Beijing: Zhonghua shuju, 1980.

LOCALISER L'ISLAM
Le *samā'* à la cour royale des saints chishtī *

Regula Burckhardt Qureshi

Depuis la création des institutions soufies au XIIIe siècle, le sous-continent indien a connu une continuité et une vitalité dans sa tradition du *samā'*, qui sont presque inégalées dans l'univers de l'Islam. Cette vitalité s'alimente directement aux racines locales profondes du soufisme indien, dont les manifestations les plus visibles sont les sanctuaires permanents voués à ses saints. Cependant, au cœur de cette vitalité spirituelle, on trouve une coutume soufie pratiquée de longue date, celle de la participation communautaire et du partage spirituel d'une telle expérience au delà des différences individuelles, des frontières de langue, de classe et de foi. Cette pratique s'est conservée dans le *samā'*, le rite central du soufisme. Son point de mire est l'expérience spirituelle individuelle à travers l'écoute; son noyau est la musique, un puissant médium sonore véhiculant des messages multiples, parfois même multilingues.

Les saints occupent une position centrale dans cette forme de soufisme, et c'est le *samā'* qui joue le rôle essentiel dans l'articulation et le maintien de cette position. Cette dualité suscite la question suivante: quelle est la contribution de la musique, sous forme du *samā'*, à l'institution de la sainteté et à la vénération que les soufis vouent aux saints? En me limitant ici à cette question, je ne veux pas nier la prépondérance que le soufisme attribue au *samā'* en tant que moyen spirituel. Je ne sous-entends pas non plus que ces deux dimensions du *samā'* sont mutuellement exclusives, voire même susceptibles d'être divisées d'une manière ou d'une autre; bien au contraire, elles sont unies par une réciprocité intime, comme le sait d'ailleurs chaque soufi.

Le contexte historique

Dans le sous-continent indien, les racines du soufisme et, partant, de la pratique du *samā'* remontent au XIIIe siècle et au cadre socio-culturel institué sous le patronage et la protection des souverains musulmans. Parmi les quatre «voies» (*tarīqā*) majeures introduites en Inde entre le XIIIe et le XVIe siècles (Chishitiyā,

---

* Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

Naqshbandiyā, Suhrawardiyā et Qadriyā), c'est la Chishtiyā qui se répandit d'abord dans toute l'Inde. Plusieurs saints fondateurs liés entre eux par des rapports de maître à disciple sont les ancêtres spirituels de la chaîne de transmission (*silsilā*) de la Chishtiyā, comme l'illustre la fig. 1 :

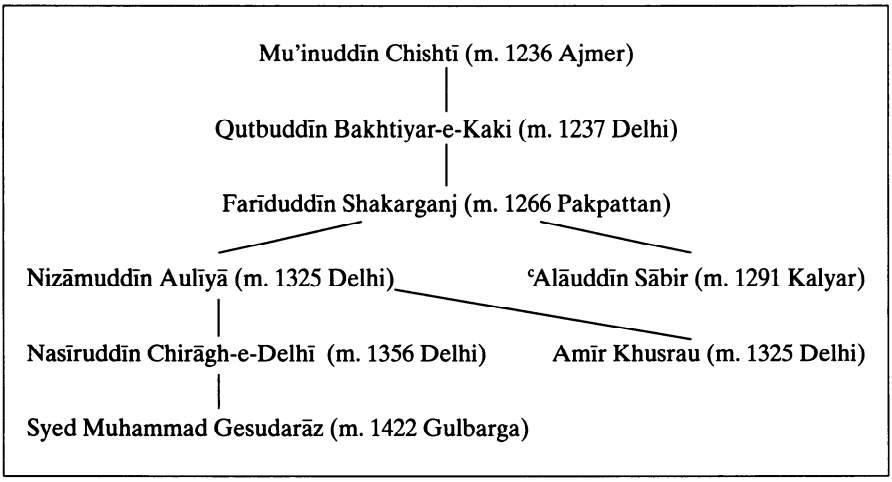


Fig. 1 : Saints fondateurs de la *tariqā* chishtī

L'histoire du soufisme primitif comprend deux phases. Tout d'abord, d'éminents mystiques établirent des *khanqāh* et des *jamaʾt khanā* en de nombreux endroits où ils avaient formé des communautés de disciples et où ils soutenaient la population locale, car « les mystiques musulmans du Moyen Age accordaient beaucoup d'importance à la vie communautaire » (Nizami 1973 : 48). On sait que le *samāʿ* faisait partie intégrante de la pratique spirituelle dans les premiers *khānaqa*, bien que leur contenu soit plus ou moins ignoré au delà de la récitation de *ghazal* persans par un chanteur désigné à cet effet [1] (Hujwiri 1970 : 417).

Grâce à Nizāmuddīn Aulīyā, toutes sortes de personnes furent admises à devenir disciples (Siyar-ul-Aulīyā 131-2 ; Barbi in Nizami 1973 : 75). En même temps, son principal disciple, Amīr Khusrau, incorpora dans sa poésie la langue locale, le hindi. Mis à part ces faits documentés, la tradition apocryphe mentionne l'existence d'un cercle étendu d'auditions de *samāʿ* avec un répertoire poétique créé par Amīr Khusrau à partir de poèmes en arabe, en persan et en hindi. La tradition orale rapporte également qu'Amīr Khusrau forma des chanteurs pour interpréter ces poèmes, établissant ainsi le lignage, toujours

[1] Chez les Soufis, le *ghazal* est le genre poétique prédominant en farsi et en urdu. Il s'agit de couplets indépendants partageant un même mètre prosodique et un même schéma de versification (aa/ba/ca/da).

existant, des *qawwāl bachche*, qui interviennent jusqu'à ce jour au sanctuaire de Nizāmuddīn Aulīyā.

Il est vraisemblable que l'assemblée de *samāᶜ*, comme nous la connaissons, fut consolidée durant la période d'expansion qui suivit sous l'impulsion des successeurs de ces saints fondateurs. Le foyer du soufisme indien s'étendit de la personne du *sheikh* à son sanctuaire, lieu permanent de son pouvoir spirituel, puis à ses successeurs ou représentants locaux[2]. Des dotations de terres et le patronage de l'élite contribuèrent à ce que ces sanctuaires devinssent des établissements quasi féodaux, contrôlés par ceux qui étaient reconnus comme les descendants ou les représentants spirituels du saint en question (Eaton 1978). Cette élite spirituelle sert d'intermédiaire entre les dévots soufis et les saints dont le pouvoir spirituel et la proximité de Dieu sont recherchés par les adeptes tant musulmans que non musulmans, en plus des fidèles soufis eux-mêmes. Le cadre de référence conceptuel, assuré sous forme de généalogies spirituelles détaillées qui constituent un élément important de cette tradition soufie, est fourni par une hiérarchie reliant l'adepte ou le disciple à Dieu, et ce par l'intermédiaire, successivement, de son *pīr* ou *sheikh*, du saint, de Hazrat Ali et du Prophète Mohammed.

Le *samāᶜ* se développa, lui aussi, en un rite pouvant s'adapter à la communauté soufie grandissante dans toute sa diversité locale, sans perdre ses racines persanes classiques. Plus important encore: au fur et à mesure que le soufisme s'est intégré au tissu social indigène, la musique du *samāᶜ* s'est professionnalisée, sa transmission et son exécution étant attribuées à des spécialistes héréditaires qui se tiennent à l'écart, tant du point de vue spirituel que social, du soufi pratiquant. En étant centré sur le sanctuaire, le *samāᶜ* s'est transformé, à partir du chant en petit groupe de disciples dans le *khānqa*, en une «représentation» ritualisée. En même temps, le *samāᶜ* continuait à servir l'objectif fondamental soufi d'une élévation spirituelle individuelle.

En Asie du sud, les soufis conçoivent donc le rituel du *samāᶜ* de deux manières complémentaires, comme l'attestent les deux concepts utilisés indifféremment pour désigner le rituel dans lequel s'insère le *samāᶜ*. Le premier terme, *mahfil-e-samaᶜ*, le plus répandu, englobe ce que l'on pourrait appeler la «charte» musicale traditionnelles des soufis, articulée par les premiers saints et théologiens (Hujwiri 1970; Ghazali 1979; Sijzi 1884 entre autres; voir aussi Rahman 1971): c'est l'«assemblée d'audition» servant de cadre à l'expérience que le soufi fait de l'amour mystique par l'écoute de poèmes mystiques mis en musique sur un rythme entraînant rappelant le *zikr*. Je ne m'arrêterai pas sur ce concept central bien connu de tout étudiant du soufisme, qui constitue, en effet, l'essence même de ce que le *samāᶜ* signifie pour la «religion émotionnelle» du soufi individuel (Ghazali 1979; During 1988).

Le second concept, *darbār-e-aulīyā*, se réfère au cadre spirituel et institutionnel de la quête personnelle de l'union mystique à laquelle aspire le soufi. En cette «cour royale des saints», la sainte hiérarchie des soufis se réalise spirituel-

---

[2] Ce processus a des parallèles ailleurs dans le monde islamique; voir Trimingham (1971).

lement par la présence physique de ses représentants assemblés. La meilleure illustration de ce concept est la vision mystique du soufi Amīr Khusrau, comme l'exprime notamment son poème universellement connu, intitulé *Namī dānam cheh manzil būd shab jāe keh man būdam*. Le poète Khusrau se trouve transporté en une assemblée idéale de saints soufis extatiques, à laquelle préside Dieu en personne, et qu'exalte la présence du Prophète Mohammed. En voici le premier et le dernier couplet:

«Namī dānam che manzil būd shab jāe keh man būdam.
Bahar sū raqs-e-bismil būd shab jāe keh man būdam.

Khuda khud mīr-e-majlis būd andar lāmakān Khusrau.
Muhammad shamm-e-mahfil būd shab jāe keh man būdam.

J'ignore dans quel état et dans quel endroit merveilleux je me suis trouvé la nuit passée.
Les Victimes de l'Amour extatique ont dansé tout autour de moi, là où je me suis trouvé la nuit passée.

Dieu lui-même était le Seigneur de cette assemblée –, Khusrau, participant à l'Infini.
Mohammed était le Bien-Aimé illuminant cet endroit merveilleux où je me suis trouvé la nuit passée.

La cour royale des saints

Ainsi, en accord avec ces préceptes, la «cour royale des saints» est une assemblée formelle réunie au nom d'un saint et, de préférence, en association spatiale aussi bien que temporelle avec son autorité et ses hauts faits spirituels. C'est pourquoi le lieu favori pour réunir cette «cour royale» est le sanctuaire où gît un saint uni à Dieu. Tous les sanctuaires disposent d'un ou de plusieurs *samāᶜ khāna* spéciaux, c'est-à-dire de salles réservées au *darbār* du saint. Semblable à la salle (*diwān-e-ʾam*) où se tenaient les audiences générales des souverains musulmans de l'Inde[3], le *samāᶜ khāna* est le lieu du *mahfil-e-ᶜam* (assemblée «générale») du soufisme, rassemblant un auditoire nombreux pour l'écoute du *samāᶜ*. Les sanctuaires plus spacieux permettent aussi de réunir des assemblées de *samāᶜ* plus intimes en un endroit spécial, le plus souvent la pièce où le saint avait l'habitude de méditer et d'enseigner (*hujra*). Ici, seul un petit nombre d'élus soufis se rassemble en vue du *mahfil-e-khās*, l'assemblée «spéciale», impliquant souvent un répertoire spécial de chants archaïques – lieu d'assemblée analogue au *diwān-e-khas* plus intime réservé aux audiences particulières dans les palais royaux. Un exemple frappant en est le *band samāᶜ* (*samāᶜ* fermé) au sanctuaire de Khwāja

[3] Les plus célèbres et accessibles sont le *diwan-e-ʾam* et le *diwan-e-khas* au Fort Rouge de Delhi.

Bandanawaz (Syed Muhammad Gesudaraz) à Gulbarga, qui se tient dans l'ancienne cellule du saint, exiguë et presque sans fenêtres, en la seule présence de quelques soufis haut placés (Husini 1970). De plus, en chaque sanctuaire, le parvis devant le tombeau du saint peut accueillir une assemblée de *samāᶜ*. C'est là que se déroule la commémoration rituelle de la mort du saint, avec récitation des extraits appropriés du Coran (*qul*), suivie de chants de *samāᶜ*. La fig. 2 identifie les trois types de lieux au sanctuaire de Nizāmuddīn Aulīyā: les nos 3 et 7-12 se réfèrent aux lieux d'assemblée étendue ou «générale» de *samāᶜ* (*mahfil-e-ᶜam*); les nos 2, 4, 5 et 13, aux pièces ou cellules destinées aux assemblées réduites (*mahfil-e-khās*); et les nos 1, 6 et 14 au parvis devant le tombeau, où se déroule le *samāᶜ* accompagnant le rite mortuaire.

Quant à l'association temporelle, elle se limite le plus souvent au *ᶜurs* (littéralement «mariage») du saint, soit à l'anniversaire ou même au jour du mois de son union finale avec Dieu. Selon qu'il s'agit du jour même rappelant le décès, voire de la veille ou du lendemain, des répertoires spécifiques sont interprétés à des moments et selon des procédures tout aussi spécifiques. Une illustration éloquente en est la séquence des assemblées de *samāᶜ* observée lors du *ᶜurs* de

16e j.	*maghrib* à *ᶜisha*	**1.** *fateha* (prière pour les morts) et *samāᶜ* devant le tombeau
17e j.	10.00 env.	**2.** *samāᶜ mahfil* dans le *chillā* (retraite du saint en vue de la méditation)
	après *ᶜisha*	**3.** *samāᶜ* et poésie dans la salle de *qawwāli*
18e j.	après *fajr*	**4.** band *samāᶜ* au *tāq-e-buzurg* (cellule spéciale au sanctuaire)
	09.00 env.	**5.** *samāᶜ mahfil* dans la cellule personnelle (*hujra*) du saint
	avant *zohr*	**6.** *qul* (rite mortuaire) et *samāᶜ* devant le tombeau
	après *zohr*	**7.** *samāᶜ mahfil* dans *qawwāli hall*
	après *ᶜisha*	**8.** *samāᶜ mahfil* dans le *ᶜurs mahal* (grand hall)
	après *ᶜisha*	**9.** *samāᶜ mahfil* dans le *lal mahal* (en plein air)
	après *ᶜisha*	**10.** *samāᶜ mahfil* dans la salle de *qawwāli*
	après *ᶜisha*	**11.** *samāᶜ mahfil* dans le °urs mahal
	après *ᶜisha*	**12.** *samāᶜ mahfil* dans *le lal mahal*
	après minuit jusqu'à *fajr*	**13.** *samāᶜ mahfil* dans le *hujra* (cellule près de la cuve à l'intérieur du sanctuaire)
20e j.	avant *zohr*	**14.** *qul* (rite mortuaire) et *samāᶜ* devant le tombeau

Fig. 2: Assemblées de *samāᶜ* réunies au cours du *ᶜurs* de Nizāmuddīn Aulīyā, à son sanctuaire[4].

[4] Les dates se réfèrent au mois islamique *rabi-us-sani*, les heures aux *salat* (cinq prières obligatoires): *fajr* (aube), *zohr* (midi), *ᶜasr* (milieu de l'après-midi), *maghrib* (crépuscule) et *ᶜisha* (après la tombée de la nuit).

Nizāmuddīn Aulīyā, impliquant divers lieux à l'intérieur comme dans les environs immédiats de son sanctuaire à New Delhi, et résumée en fig. 2.

Les associations temporelles se déroulent le plus souvent au sanctuaire du saint, mais elles sont transférables et, de ce fait, universelles à la pratique soufie. Où qu'ils résident, les adeptes spirituels activent ainsi leur *nisbat* (connexion) lors d'assemblées de *samāᶜ* réunies le jour de son anniversaire. Une autre pratique courante soufie consiste à organiser des réunions mensuelles de *samāᶜ* le jour de la mort du saint.

Dans l'assemblée de *samāᶜ* elle-même, la présence du saint devient réalité par son mode d'organisation et par les participants qui représentent directement le saint. Une telle représentation est rendue possible grâce à la filiation et à l'autorité spirituelle transmise par le saint le long de la *silsilā*, la «chaîne» des adeptes choisis pour communiquer son message spirituel. Cette autorité spirituelle est renforcée par un lien de parenté avec le saint ou un de ses parents proches, car beaucoup de saints sont sans descendance, tels Khwāja Muīnuddīn Chishtī et Nizāmuddīn Aulīyā. Au sanctuaire du saint, les deux principes de filiation sont réunis en la personne du *sajjāda nashīn*. Occupant le *sajjāda* (tapis de prière) ou le *gaddī* (siège, trône) du saint, le *sajjāda nashīn* ou *gaddi nashīn* est le représentant le plus haut placé du saint, et aussi, avec d'autres membres de la communauté des descendants, son représentant le plus direct: ils sont aussi les liens vivants avec la demeure abritant la présence terrestre du saint.

Dans le *mahfil samāᶜ*, la représentation du saint s'insère toujours dans une organisation structurée selon le principe de la séniorité spirituelle. Le représentant le plus haut placé de l'autorité sainte assume la direction de l'assemblée en tant que *mīr-e-mahfil*, chef de l'assemblée. L'ordre des places est établi en tenant compte de tous les membres de la hiérarchie spirituelle présents, y compris, le cas échéant, les descendants directs du saint et les *sheikh* que ne relie qu'un lien spirituel, et non familial, au saint ou à son lignage. Un tel lien est souvent inscrit dans le nom du soufi, comme l'illustrent les noms des principaux participants au *samāᶜ mahfil* qui se déroula au cours du *ᶜurs* de Nizāmuddīn Aulīyā:

- Khwāja Hasan Sani *Nizāmī* (lignage de Nizāmuddīn Aulīyā)
- Syed Pīr Zamin *Nizāmī* (lignage de Nizāmuddīn Aulīyā)
- Syed Haleem *Chishtī* (lignage de Muinuddin Chishtī)
- Anwar *Sābrī* (lignage de ᶜAlauddin Sābir)

En présence de cette auguste hiérarchie des saints, des règles semblables à l'étiquette de cour sont observées, afin que les relations soient ordonnées convenablement. Ainsi, le soufi participant ne peut donner libre cours à son expérience spirituelle du *samāᶜ* qu'en respectant la forme (*adab*). Le *mīr-e-mahfil*, qui dirige tout le déroulement rituel, établit les normes et veille sur la bonne conduite des participants.

Dans ce contexte, les interprètes de la musique de *samāᶜ* occupent une place à part en tant qu'employés servant les buts spirituels de l'assemblée, et sont placés sous les ordres du *mīr-e-mahfil*. Spécialistes professionnels, ils font dériver leur identification spirituelle avec le saint, non du fait d'avoir été ses disciples,

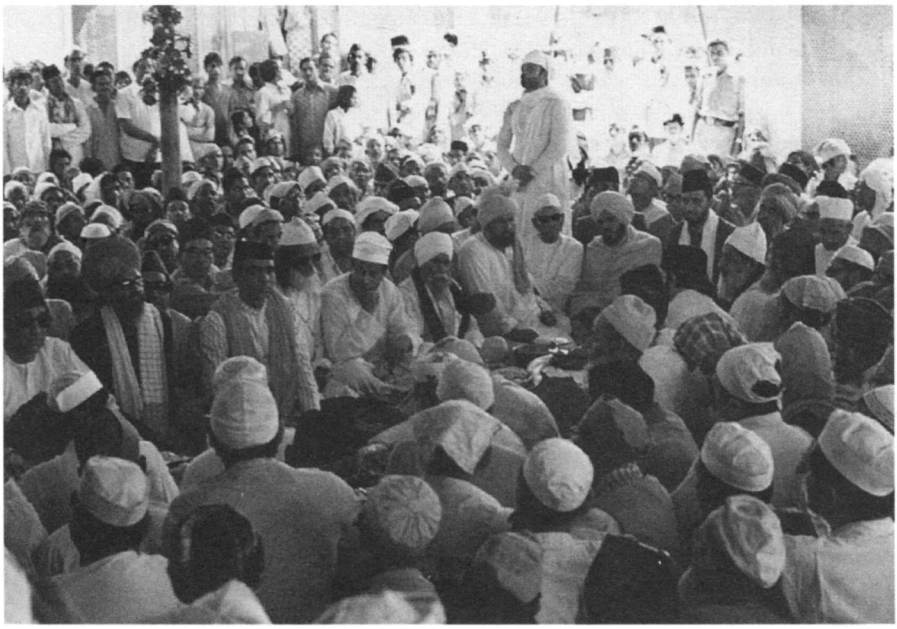


Fig. 3: Assemblée de soufis face au sanctuaire de Nīzāmuddīn Aulīyā. Les plus hauts représentants spirituels de Nīzāmuddīn Aulīyā et de Muʿinuddīn Chishtī sont assis face au tombeau, alors que les autres soufis regardent en direction de la Mecque (en bas à droite de la photo). L'*imām* récite la généalogie spirituelle avant le *samāʿ*, lors du *qul* (rituel d'anniversaire) du saint Nīzāmuddīn Aulīyā. Photo: Saleem Qureshi.

mais d'être liés à son sanctuaire ou à un *sheikh* vivant. En tant que tels, ils sont investis d'expertise textuelle et musicale, ainsi que de compétences rituelles, ce qui leur permet d'assumer leur part musicale au mandat de l'assemblée, en accord avec leur statut au sein de la hiérarchie spirituelle.

La tradition du *samāʿ*

Par l'interprétation musicale du *samāʿ* dans le *darbār-e-aulīyā*, toute la cour des saints revient à la vie, car elle invoque leur présence et confirme ainsi la légitimité des *sheikh* vivants, leurs descendants spirituels. Certains membres de la communauté soufie reconnaissent que cette activité est cruciale pour que le pouvoir du saint puisse être activé. Aux dires d'un adepte âgé, l'actuelle communauté soufie risque de perdre le pouvoir spritruel d'un saint important comme Qutbuddīn Bakhtiyā-e-Kākī (voir fig. 1) car son sanctuaire, jadis célèbre et très fréquenté (Dargah Quli Khan 1987), est aujourd'hui dépourvu de toute activité

spirituelle et de *samāᶜ* [5]. Inversément, au sanctuaire récemment construit à Delhi pour le soufi Inayat Khan, un musicien du XXᵉ siècle devenu sheikh, des auditions hebdomadaires de *samāᶜ* ont été instituées pour valider sa sainteté tout au long de l'année, c'est-à-dire au delà du *ᶜurs* célébré annuellement par ses disciples euro-américains venus pour l'occasion.

Outre sa fonction spirituelle individuelle, le *samāᶜ* de l'assemblée soufie remplit donc un rôle institutionnel qui relève directement de sa fonction de validation par rapport aux saints et à leurs représentants. Cette validation de nature essentiellement spirituelle est en partie authentifiée par l'histoire. Ce sont notamment les matériaux du *samāᶜ*, soit le répertoire textuel et musical des chants, qui recèlent une dynamique à la fois spirituelle et historique.

La contribution des Chishtī à l'idiome collectif du *samāᶜ* de l'Inde est immense, si bien que sa validité historique est incontestée (Nizami 1957; 1958). Au cœur du vaste répertoire vocal, on trouve les compositions poétiques et musicales remontant à Amīr Khusrau, poète soufi par excellence. En effet, celui-ci est généralement considéré comme le père fondateur tant du *qawwāli*, genre musical de la musique de *samāᶜ*, que des *qawwāl*, interprètes héréditaires du *qawwāli* [6]. Pour les soufis, Amīr Khusrau personnifie le dévouement et l'amour du disciple à l'égard du *sheikh*; ses compositions évoquent le lien spirituel et émotionnel (*taᶜalluq*) avec ce *sheikh* qui est le saint Nizāmuddīn Aulīyā lui-même.

En termes historiques, les paroles des chants de *samāᶜ* sont primordiales. La majeure partie du vaste répertoire poétique a été transmise oralement, bien que la poésie soufie soit aussi conservée par écrit, l'identité de la plupart des auteurs étant attestée historiquement. Toutefois, il ne s'agit là que de quelques rares recueils de poèmes de *samāᶜ* imprimés, difficiles à obtenir. En effet, ni ces recueils ni les œuvres imprimées de poètes de *samāᶜ* reconnus ne contiennent un répertoire adéquat de textes, même pas en farsi, et seuls quelques poèmes en hindi sont imprimés [7]. Les soufis, tout comme les *qawwāl*, ne voient dans ces sources qu'une référence ou un moyen de se rafraîchir la mémoire; et c'est seulement dans ce sens tout à fait pragmatique qu'ils définissent la poésie et la musique comme deux domaines opposés du savoir, celui de la page écrite (*ᶜilm-e-safīna*) et celui de la mémoire (*ᶜilm-e-sina*) [8].

---

[5] La situation est différente dans les sanctuaires ayant été spirituellement et musicalement actifs, mais qui durent être abandonnés en raison de la migration musulmane vers le Pakistan. Le sanctuaire du successeur de Nizāmuddīn, soit Nasiruddīn Chiragh-e-Delhi (voir fig. 1), localisé au sud de Delhi, en est un exemple célèbre.

[6] Plus généralement, on rapporte aussi qu'Amīr Khusrau fut l'initiateur du syncrétisme indo-musulman dans la musique du nord de l'Inde et le créateur de plusieurs *rāga*.

[7] Citons à titre d'exemples le recueil d'Idris Khan (1973) et les œuvres complètes d'Amīr Khusrau (Khusrau 1974).

[8] L'idiome du *samāᶜ* est abordé ici sur la base d'informations et d'interprétations obtenues oralement, dans l'hypothèse que ce sont les normes propres à la communauté soufie qui sont pertinentes pour comprendre le *samāᶜ*. Par le fait que la comparaison de poèmes de *samāᶜ* dans leurs

La poésie de *samāᶜ* est rédigée en trois langues, dont chacune comporte des connotations spécifiques en rapport avec les saints. La poésie la plus vénérée est, bien sûr, rédigée en farsi, langue originelle du soufisme et idiome poétique d'éminents saints et poètes du passé. La langue elle-même est évocatrice de spiritualité et d'énoncés saints, d'où sa pérennité parmi les *sheikh* soufis de l'Inde. Largement répandue, la poésie chantée du *sheikh* Niyaz Ahmad Barelvi du XIXᵉ siècle en est un exemple éloquent.

La deuxième langue «classique» du soufisme indien est le hindi, que l'on associe au mysticisme primitif indianisé et à son fort goût dévotionnel. Les liens directs avec l'idiome et l'imagerie de la poésie de la *bhaktī* sont évoqués explicitement dans de nombreux poèmes de *samāᶜ* en hindi. Comme l'attestent à la fois le *rang* et le *basant* (voir fig. 4), le hindi constitue un langage personnel de dévotion aux saints, enrichi par la simplicité et le franc-parler émotionnel de ce qui est essentiellement une langue populaire.

La troisième langue, l'urdu, est surtout un idiome contemporain du *samāᶜ*, et il lui manque encore ses propres connotations saintes ou spirituelles.

Une catégorie à part est constituée par un répertoire très limité de chants spéciaux utilisant une forme de l'arabe. Intitulés *qaul* («dicton»), ils expriment des aphorismes attribués au Prophète Mohammed, validant avant tout un principe de succession spirituelle provenant de Mohammed par l'intermédiaire de son gendre Hazrat Ali. Bien qu'ils ne soient pas directement liés aux saints, ces chants illustrent, par leur langage et par leur contenu, la hiérarchie spirituelle tout entière du soufisme et la position que chaque saint y occupe.

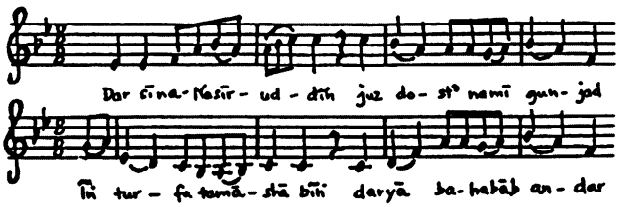
Indépendamment de la langue utilisée, la poésie de *samāᶜ* englobe, selon les soufis, deux types généraux. L'un comprend les poèmes dits *nisbatī* centrés sur les connexions spirituelles (*nisbat*), s'adressant à des personnages de la hiérarchie soufie sous forme de louanges ou d'expressions de dévotion: Dieu dans les *hamd*, le Prophète dans les *naᶜt*, et les saints, y compris Hazrat Ali, dans les *manqabat*. Dans le second type, centré sur l'émotion spirituelle, on distingue les catégories suivantes: l'amour mystique (*ʾishq*), les états extatiques (*rindāna*), la séparation (*firāq*) et l'union (*wisāl*).

Si n'importe quel type de poème de *samāᶜ* peut être associé spécialement à un saint donné, le contenu textuel, l'auteur et le contexte historique n'en fournissent pas moins des rapports intrinsèques entre un poème de *samāᶜ* et un saint. Parmi les trois critères mentionnés, celui du contenu est le plus évident et assure également l'association la plus répandue dans les trois langues, c'est-à-dire l'invocation du saint par son nom (voir par exemple fig. 5 et 10).

Une association rare mais authentique et profonde est la paternité des textes: les quelques poèmes dont on sait qu'ils furent composés par des saints chishtī

versions écrite et orale ait révélé des divergences et des omissions, la question de la validité historique acquiert une nouvelle dimension, qui est celle de l'idiome lui-même. Cette question exige une approche indépendante dans le contexte d'une évaluation du rôle de la tradition orale et de la dynamique du rapport écrit/oral dans le soufisme indien.

sont hautement considérés. Le plus célèbre d'entre eux est un *ghazal* remarquable écrit par Nasīruddīn Chirāgh-e-Delhī. En accord avec la convention littéraire du ghazal, son couplet final contient la métaphore célèbre d'une des visions les plus profondes du soufisme : l'océan contenu dans une goutte d'eau : *daryā bahabāb andar* (voir fig. 4).



Dar sīna Nasīruddīn juz dost namī gunjad
īn turfa tamâsha bīn daryā bahabāb andar

Nul autre que le Bien-Aimé demeure dans le cœur de Nasīruddīn
Regardez ce miracle : l'Océan est contenu dans une goutte.

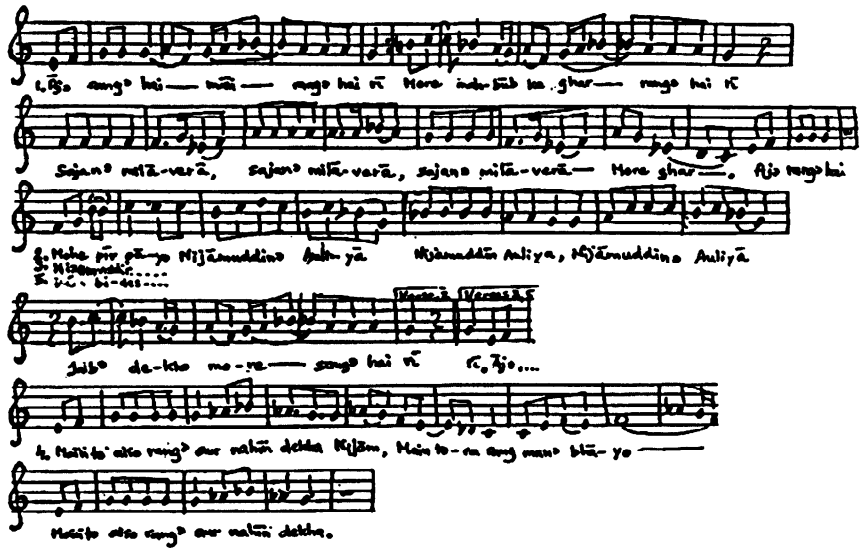
Fig. 4 : Couplet final, *Bekāram o Bākāram*, *ghazal* en farsi par Nasīruddīn Chirāgh-e-Delhī (tonique do).

Une association secondaire mais néanmoins importante relevant de la précédence implique le disciple du saint, car elle fait dériver la signification de ses poèmes du rapport maître-disciple. C'est une association particulièrement forte dans les *ghazal* en farsi d'Amīr Khusrau, qui fut le principal disciple de Nizāmuddīn Aulīyā. Leur expressivité riche en émotions mystiques peut servir à chaque soufi qui désire invoquer ce saint, ou son propre *sheikh*.

Les poèmes faisant état d'une association historique avec un saint sont extrêmement divers. Les plus importants d'entre eux sont les poèmes évoquant directement certains aspects de la vie et des réalisations du saint. Ils sont peu nombreux et comprennent divers chants d'Amīr Khusrau en hindi[9], dont le plus célèbre est le *rang* dans lequel Nisāmuddīn admet le jeune Amīr Khusrau comme disciple (voir fig. 5).

Parmi les poèmes en farsi, une création tout aussi célèbre est le couplet de Jami qui inspira la mort de Qutbuddīn Bakhtiyā-e-Kākī saisi par l'extase de l'union spirituelle (*wisāl*). Le couplet propulsa le saint dans un état d'extase (*wajd*) qui dura trois jours, tandis que les *qawwāl* continuaient à chanter les mêmes paroles (voir fig. 6).

[9] Le fait qu'Amīr Khusrau en soit l'auteur est attesté par la tradition orale !



1. *Ajrang hai ai mān rang hai rī*
   Mere mahhūb ke ghar rang hai rī
   Sajan milāverā, sajan milāverā
   Mohe ghar āj rang hai

1. Aujourd'hui tout est couleur, ô mère, tout est couleur
   Dans la demeure de mon Bien-Aimé, tout est couleur
   J'ai trouvé mon Bien-Aimé, j'ai trouvé mon Bien-Aimé
   Dans ma demeure, tout est couleur aujourd'hui.

2. *Mohe pīr pāyo Nijāmuddīn Aulīyā*
   Nijāmuddīn Aulīyā, Nijāmuddīn Aulīyā
   Jab dekho more sang hai rī

2. J'ai trouvé mon pir, Nizāmuddīn Aulīyā
   Nizāmuddīn Aulīyā, Nizāmuddīn Aulīyā
   Il est avec moi toujours

3. *Nijāmuddīn Aulīyā jag ujīyāro*
   Jag ujīyāro, woh to jag ujīnyāro
   Jab dekho more sang hai rī
   Aj rang hai māh rang hai rī

3. Nizāmuddīn Aulīyā, l'univers est plein de lumière
   L'univers est plein de lumière, oui, plein de lumière
   Il est avec moi toujours
   Aujourd'hui tout est couleur, ô mère, tout est couleur

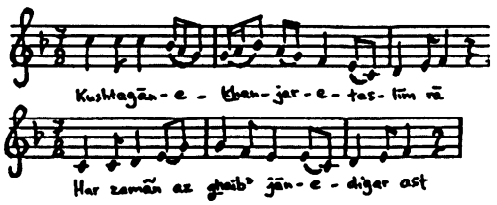
4. *Main to aiso rang aur nahīn dekha Nijām*
   Main torā rang man bhāyo
   Main to aiso rang sur nahīn dekhā

4. Pareille couleur je n'ai jamais vue, Nizāmuddīn
   J'aime ta couleur de tout mon cœur
   Pareille couleur je n'ai jamais vue

5. *Des bides dhundh phirī hūn*
   Torā rang morā man bhāyo Nijāmuddīn
   Aj rang hai mān rang hai rī
   Aj rang hai

5. De pays en pays je t'ai cherché
   J'aime ta couleur de tout mon cœur
   Aujourd'hui tout est couleur, ô mère, tout est couleur
   Aujourd'hui tout est couleur

Fig. 5: Rang, chant en hindi d'Amīr Khusrau (tonique do).



Kushtagā-e-khanjar-e-taslīm rā
Har zamān az ghaib jān-e-digār ast

Pour les martyrs du poignard de la soumission
L'Invisible apporte une nouvelle vie à chaque instant.

Fig. 6: *Ghazal* en farsi de Jami, sur un air du *masnavī* (tonique do).

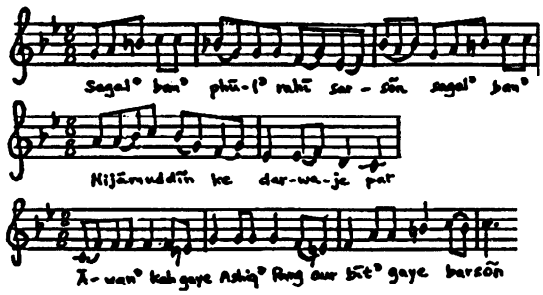
Un *nisbat* secondaire, mais néanmoins important dans la pratique soufie, est contenu dans les chants associés à la dévotion rituelle au saint dans son sanctuaire. Ces poèmes font partie du répertoire local du *samāᶜ* de chaque sanctuaire majeur des Chishtī; comme d'habitude, leur langue est le hindi, la langue des adeptes locaux illettrés. Au sanctuaire de Nizāmuddīn Aulīyā, de tels poèmes sont rehaussés par leur association avec Khusrau qui est l'auteur de plusieurs d'entre eux. Un bel exemple en est le groupe de chants associés à l'épisode de basant entre le saint Nizāmuddīn Aulīyā et Amīr Khusrau. Ce dernier, voyant le saint en réclusion, affligé par la mort de son neveu, ne cessait d'interpréter pour lui des chants de printemps (*basant*) et d'amour, jusqu'à ce que le saint réagît et se joignît à lui pour célébrer la fête du *basant*. La fig. 7 présente le chant de *basant* le plus connu de la fête.

La musique

La musique du *samāᶜ* consiste en un arrangement mélodique des poèmes, ainsi qu'en une formule métrique assurée séparément par un tambour, le plus souvent le tambour en tonneau *dholak*, bien que l'on puisse également utiliser les *tablā* de la musique d'art. Les poèmes sont interprétés par un groupe de *qawwāl*; leur chant, mené par un ou deux solistes, est accompagné à l'harmonium portatif qui a remplacé les instruments autochtones, notamment le *sārangī* et le *sitār*. Les chanteurs intensifient le rythme en battant des mains.

Les arrangements musicaux du *samāᶜ* sont puisés à de nombreuses sources, y compris la musique d'art indo-pakistanaise, la musique populaire et les compositions individuelles. Mais il existe un répertoire standard de mélodies traditionnelles transmises au sein des familles de *qawwāl*, et bien connues des participants réguliers aux assemblées de *samāᶜ*.

Les chants locaux de *samāᶜ* et d'autres chants spécifiquement associés à un saint forment le noyau du répertoire musical des *qawwāl* héréditaires, en particu-



Sagal ban phūl rahī sarson	Partout dans le jardin le sénevé fleurit
Ambuā phūle tesu phūle	Le manguier et le *tesu* sont en fleur
Koel bole dār dār	Le *koel* chante sa chanson
Aur gori karat singār	Et la belle jeune fille s'embellit
Malanīyā garwā le āī karson	La fille du jardin amène un pot de fleurs
Tarhā tarhā ke phūl lagāe	Elle cueille beaucoup de fleurs
Le garwā hātan men āe	Et amène le pot dans ses mains
Nijāmuddīn ke darwāje par	Sur le seuil de Nizāmuddīn Aulīyā
Awan keh gaye Ashiq Rang	C'est là que Ashiq Rang était assis
Aur bīt gaye barsōn	Pendant des années, en train d'attendre (son Bien-Aimé ?).

Fig. 7 : Chant de *basant* en hindi, attribué à Amīr Khusrau (tonique do).

lier de ceux attachés à un sanctuaire. Pour les *qawwāl* de Nizāmuddīn Aulīyā, on trouve des chants attribués à Amīr Khusrau et d'autres réservés à des rites spécifiques liés au sanctuaire. Rassemblées sous le terme générique de *panchāyati gāne* (litt. « chants de la *panchāyat*, de la communauté intervenant au sanctuaire), la plupart de ces mélodies sont assorties de poèmes en hindi et ne se prêtent pas à être transposées sur d'autres poèmes. Il y a aussi quelques « arrangements spéciaux » (*makhsūs bandisheri*) appartenant aux *ghazal* en farsi, dont le plus célèbre est la mélodie du *masnavī* dont il est dit qu'elle provient du plus grand *masnavī* du soufisme, créé par Mawlama Jalaluddīn Rumi, fondateur de l'ordre des Mevlevi de Konya. Cette vénérable mélodie soufie est la seule à être associée directement à un saint du soufisme classique persan. On s'en sert largement comme arrangement standard pour des couplets ayant la même structure métrique, comme c'est le cas du fameux *ghazal* de Jami (voir fig. 6). La fig. 8 montre la correspondance parfaite entre l'air du *masnavī* et la structure prosodique de la poésie :

Mètre prosodique : Fa'ilātun, fa'ilātun, fa'ilun
– v – – / – v – – / – v –

Mètre musical :

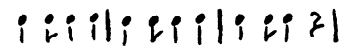


Fig. 8 : Correspondance entre mètre prosodique et mètre musical dans l'air du *masnavī*.

Au sanctuaire de Nizāmuddīn, l'arrangement musical de la poésie en farsi de Amīr Khusrau fait partie de ce répertoire musical, y compris les *nisbat* qui lui sont propres, encore qu'Amīr Khusrau ne soit pas un saint; son tombeau se trouve néanmoins à côté de celui de son *sheikh* Nizāmuddīn Aulīyā[10], et son *ʿurs* est également célébré. Certains de ses *ghazal* en farsi font état des *rāga* et des *tāla* courants de la musique de l'Inde du nord, ainsi que de certains *rāga* et *tāla* d'origine persane, dont la paternité est attribuée à Khusrau, mais dont la plupart sont tombés en désuétude dans la musique d'art. La majeure partie de ses *ghazal* et presque tous ses poèmes en hindi sont assortis de mélodies caractéristiques qui en identifient la provenance soufie; cela s'applique en particulier aux chants associés à la dévotion rituelle au saint Nizāmuddīn (voir fig. 5 et 7).

L'audition du *samāʿ* dans le *darbār-e-aulīyā*

Dans l'audition du *samāʿ*, la poésie et la musique fusionnent pour former le chant. Plus spécifiquement, c'est la musique qui permet d'interpréter la poésie, en la transformant en un idiome sonore distinct qui rend le texte intelligible pour ceux qui l'écoutent, en accord avec les attentes communes suscitées par le rite. Le caractère unique du *mahfil-e-samaʿ/darbār-e-aulīyā* provient de l'attention exclusive portée sur l'auditeur et l'audition, le *samāʿ*, comme cela apparaît le plus clairement dans le système de règles gouvernant l'écoute de la musique du *samāʿ* dans toute l'histoire du soufisme.

Les soufis eux-mêmes distinguent deux formes complémentaires d'expression de l'émotion mystique. La première, plutôt intuitive, reflète l'état spirituel de l'auditeur et s'exprime par des gestes, des pleurs, par la vocalisation et, en dernier lieu, la danse extatique (*raqs*). La seconde, plus formelle, est le *nazrāna* (ou *nazar*), une offrande, faite habituellement en espèces au supérieur spirituel, qui est le plus souvent le *sheikh* dirigeant l'assemblée. Le *nazrāna* est un geste de respect marquant la soumission de l'adepte au saint et la confirmation de son attachement à son guide spirituel. Cette réponse symbolise le lien du soufi avec la chaîne hiérarchique menant à Dieu; elle exprime également sa propre place dans la hiérarchie spirituelle et légitime ainsi la structuration de la cour royale des saints. Mais l'offrande comporte une signification complémentaire, revêtant autant d'importance pour la légitimation du *darbār-e-aulīyā*. En acceptant le *nazrāna* au nom du saint, son représentant confirme également le lien entre l'adepte et le saint, assurant ainsi la bénédiction du saint à l'égard du donateur. Ce faisant, il renforce sa propre position en tant que représentant du saint.

---

[10] Même le *ʿurs* d'Amīr Khusrau est célébré, mais c'est une pratique relativement récente liée à la dimension représentative des fêtes musulmanes dans la capitale d'un pays laïc qui se dit soutenir officiellement toutes les grandes religions du pays.

Fig. 9: Imam Ahmad et son ensemble de *qawwāl bachche* chantent un *qawwāli* face au tombeau de Nīzāmuddīn Aulīyā. Photo: Saleem Qureshi.

Toute cette interaction est rendue possible par la musique du *samāᶜ*. Car les offrandes requièrent l'existence d'un message approprié au chant interprété, auquel le soufi peut, ou plutôt doit répondre convenablement. En fait, l'invocation du nom d'un saint au cours d'un chant revient littéralement à pousser l'auditeur à activer son lien avec le saint en faisant son offrande personnelle, surtout si le *samāᶜ* se déroule au sanctuaire du saint ou à l'occasion de son *ᶜurs*. Car en vertu de l'*adab* du soufi, la dimension structurelle de l'amour mystique doit être extériorisée, partout où des représentants de saints sont présents. Une illustration frappante de ce principe est l'anecdote suivante survenue lors d'une assemblée de *samāᶜ*: le saint Nizāmuddīn Aulīyā se leva soudain par déférence, non pas en réponse au message véhiculé par le chant, mais animé par un respect profond, car il avait aperçu à la porte un chien qui ressemblait à l'animal qu'il avait souvent vu auprès de son *sheikh*.

C'est ici que le rôle du musicien devient crucial: pour que plusieurs adeptes fassent des offrandes au nom du saint, il faut élargir considérablement cette portion du couplet. On y parvient surtout par des répétition et, si nécessaire, par la réinsertion du texte en question dans d'autres chants. Somme toute, les interprètes organisent la présentation de chaque chant de manière à convenir aux auditeurs du *samāᶜ* et à répondre à leurs besoins d'écoute spirituelle.

Les interprètes ont aussi un intérêt spécial à provoquer des offrandes, car cet argent est, finalement, leur (seule) rémunération. Les *sheikh*, d'autre part, doivent veiller à préserver la valeur des noms saints; c'est pourquoi ils critiquent souvent les interprètes qui s'adonnent à des répétitions excessives en vue de susciter des offrandes, alors que celles-ci ne sont qu'un aspect de la réaction souhaitée de l'auditoire.

D'une manière générale, l'enjeu consiste pour les sheikh à maintenir les interprètes sous leur autorité spirituelle. Un moyen important est le contrôle exercé par le *mīr-e-mahfil* sur le choix des chants et de leur mode d'exécution. L'objectif est le perfectionnement spirituel, car c'est lui qui légitime le statut spirituel du *sheikh* et de son assemblée. Concrètement, cela veut dire que les interprètes optent pour des chants allant plus loin que l'activation « mécanique » du *nisbat* par la répétition du nom d'un saint, et plus loin aussi que le sentiment de dévotion auquel participent même les non-initiés. Des associations plus subtiles sont donc activées par un chant dont on sait qu'il fut composé pour un saint, par un chant apprécié par un éminent saint, ou encore par un chant dont on sait qu'il fut créé en hommage à un saint, notamment lorsqu'il s'intègre au rite accompli au sanctuaire. D'après l'idéologie soufie, de tels chants évoquent l'« extinction en le maître », *fanā^{c}-fī^{3}l-sheikh*, c'est-à-dire une station (*maqām*) sur la voie de l'expérience extatique même (*hāl*) que représente l'« extinction en Dieu » (*fanā^{c}-fī^{3}Llah*). Vu dans ce contexte, le *samā^{c}* provoque l'engagement spirituel du soufi. Son expression ne se limite bien évidemment pas à l'offrande formelle de *nazrāna*, car le processus d'écoute du *samā^{c}* est de nature essentiellement individuelle. Mais le plus souvent, l'offrande est la conséquence, voire une partie intégrante de l'exaltation émotionnelle de l'individu, et même la danse en état d'extase spirituelle (*raqs*) se termine habituellement par la rencontre entre adepte et *sheikh* (*sheikh se milnā*) impliquant, précisément, la *nazrāna*. Car invariablement, n'importe quelle émotion mystique attire l'adepte vers le saint, personnifié par son représentant.

Selon les soufis, l'expression d'une émotion individuelle est la réponse première ou l'indicateur immédiat de l'exaltation mystique qui provoque l'offrande et anime, en effet, tout le déroulement du *samā^{c}*. C'est pourquoi on consent aux interprètes la liberté de choisir et d'ordonner leurs chants de manière à combler le mieux possible ces besoins spirituels. Mais les interprètes ont aussi la responsabilité de canaliser l'émotion individuelle en vue de sa finalité spirituelle, bien que ce soit le *sheikh* officiant qui, en dernière analyse, assume la direction de l'ensemble du *mahfil-e-sama^{c}*, y compris des interprètes. Ainsi les interprètes doivent-ils être à même de reconnaître, eux aussi, tout indicateur de la présence sainte, car l'évocation de cette présence par les chants du *samā^{c}* est d'ordre référentiel, en tant qu'elle se réalise par l'invocation de l'association de l'auditeur avec des signes de la présente sainte dans le contexte du *samā^{c}*. Parmi de tels signes, on trouve l'heure, le lieu et les participants de l'assemblée de *samā^{c}*, c'est-à-dire les trois composantes dont le soufisme classique prévoit spécifiquement la maîtrise (*zamān*, *makān*, *ikhwān*; voir Ghazali 1979, livre II, chap. 9).

Du point de vue de l'association, le plus propice parmi les lieux privilégiés (*makān*) du rite du *samā^{c}* est le sanctuaire où le saint fut présent pendant la

phase ultime de son union avec Dieu. D'autres espaces sont investis de la présence sainte, comme ceux liés à ses œuvres de son vivant, telle la cellule ou pièce spéciale (*hujra*) dans l'enceinte du sanctuaire de Nizāmuddīn où ce dernier accueillit ses disciples, ou le *chillā* Bābā Farīd au bord du Jamna où le *pīr* de Nizāmuddīn Aulīyā se retira une fois pendant quarante jours. En vue du *samāᶜ*, des lieux particulièrement propices sont des sanctuaires comme celui de Gulbarga, où le saint Syed Muhammad Gesudaraz entendit lui-même le *samāᶜ*, ou celui d'Ajmer, où les *sheikh* s'assemblent depuis des générations pour écouter le *samāᶜ*, car ces lieux sont chargés d'une continuité temporelle par rapport aux prédécesseurs spirituels.

En ce qui concerne la dimension temporelle (*zamān*), la présence sainte se trouve évoquée le plus puissamment lorsque le *samāᶜ* s'intègre à un *ᶜurs*, car celui-ci rappelle le moment même de l'union finale du saint avec Dieu; partout, en effet, c'est l'occasion pour les soufis d'organiser des séances de *samāᶜ*. De la même manière, compte tenu de la position de Hazrat Ali dans la hiérarchie sainte, l'anniversaire de celui-ci est aussi célébré en d'autres sanctuaires et par les soufis en général.

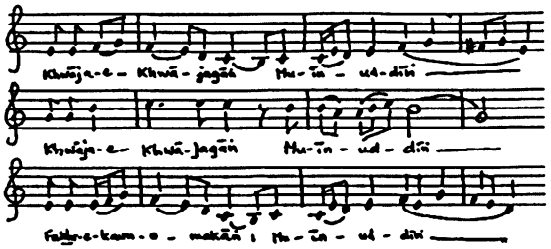
Parmi les jours commémorant l'union ultime atteinte par le saint, on trouve aussi le jour mensuel de sa mort; en fait, pour les cercles soufis résidant loin du sanctuaire de leurs saints, c'est traditionnellement le jour propice pour organiser une séance mensuelle de *samāᶜ*. Ainsi, à Hyderabad, même de nos jours, celui qui cherche à participer à une séance de *samāᶜ* peut se joindre au *mahfil* de diverses *tarīqa* en divers jours du mois, tradition également attestée pour la ville de Delhi au XVIIIe siècle (Dargah Quli Khan 1982).

Un jour moins spécial mais toujours porteur de *wisāl* est le jeudi, que les musulmans réservent au culte des morts, si bien que dans presque tous les sanctuaires majeurs, comme celui de Nizāmuddīn Aulīyā, un jeudi soir est propice à réunir une assemblée de *samāᶜ* [11].

La dimension relative aux participants (*ikhwān*) est la plus immédiate, la plus complexe et la plus délicate parmi les trois dimensions associatives énumérées plus haut, car elle ne prend forme qu'au sein de l'assemblée du *samāᶜ* elle-même. Précisons tout d'abord que la hiérarchie spirituelle, telle que la personnifient ses représentants, demande à être reconnue et mise à contribution comme un système de rapports spirituels mouvants, et non pas simplement comme un système statique. C'est le *qaul*, obligatoire pour chaque assemblée de *samāᶜ* de la Chishtīyā, qui joue ici un rôle prépondérant. Dans ce *qaul*, le Prophète Mohammed désigne Hazrat Ali comme son représentant, établissant ainsi le principe de la succession spirituelle sur laquelle repose le modèle de la hiérarchie soufie. Les lignages saints majeurs y ajoutent un second chant obligatoire qui se réfère à leur propre saint fondateur. Pour Nizāmuddīn Aulīyā, c'est le rang attribué à Amīr Khusrau (voir fig. 7), dans lequel le poète se réjouit d'avoir trouvé son guide spirituel en la personne du saint et, ce faisant, présente Nizāmuddīn comme *sheikh*

[11] Le vendredi, en revanche, sert à identifier le *samāᶜ* avec le culte islamique.

idéal. Dans la tradition de ce lignage particulier, le *qaul* et le *rang* sont toujours interprétés au début de chaque *samāᶜ*, avec pour conséquence un renforcement particulier de la dimension structurelle, «*darbār-e-aulīyā*», de l'événement. D'autres lignages appartenant aux Chishtī, de même que les Qādrīyā, concluent leur séance de *samāᶜ* par ces deux hymnes, auxquels ils ajoutent parfois un hymne «de signature» de leur propre saint, dont le plus connu est peut-être un hymne semblable à une litanie, destiné à Khwājā Muᶜīnuddīn Chishtī et toujours interprété au sanctuaire d'Ajmer (fig. 10):



Khwāja-e-Khwājagān Muᶜīnuddīn Saint des saints Muᶜīnuddīn
Fakhr-e-kaun-o-makān Muᶜīnuddīn Fierté de l'Invisible, Muᶜīnuddīn

Fig. 10: Hymne «de signature» de Khwājā Muᶜīnuddīn Chishtī (premier couplet, tonique do).

En dehors des chants obligatoires, le principe hiérarchique est davantage affirmé par la séquence thématique habituelle de tous les chants qui s'enchaînent là-dessus: le premier destinataire est Dieu dans le *hamd*, le deuxième est le Prophète dans la *naᶜt*, puis viennent les saints dans le manqabat. Si, en réalité, on n'entend presque jamais un *hamd* lors du *samāᶜ*, et que même le *naᶜt* initial est souvent passé sous silence ou reporté, la séquence conventionnelle n'en sert pas moins de guide, renforçant ainsi le principe hiérarchique qui identifie tous les saints par leur lien avec le Prophète Mohammed et, partant, avec Dieu. Enfin, lors d'assemblées importantes, le chant de *samāᶜ* lui-même est introduit par un geste rituel servant explicitement à réaffirmer la hiérarchie spirituelle: la récitation verbale de la généalogie spirituelle du saint (*shijra*) dont le descendant spirituel organise le *samāᶜ mahfil*.

En complément à la dimension structurelle de la hiérarchie sainte, il faut mentionner la focalisation sur les personnages spirituels qui représentent les saints et reflètent ainsi la dynamique particulière entre structure collective et personnalité invidivuelle, si fondamentale dans la tradition soufie de l'Inde. La pratique du *samāᶜ* en est significative dans la mesure où la présence d'un grand sheikh peut influencer fortement la teneur et le but spirituels de l'assemblée. Répétons-le: il revient aux interprètes du *samāᶜ* de pourvoir, par leur chant, aux besoins spirituels de la personne, mais sans jamais perdre de vue la hiérarchie sainte. Il faut donc qu'ils soient en mesure d'insuffler l'identité sainte à n'importe quel chant évocateur d'expérience mystique, en particulier ceux qui expriment l'amour. Les interprètes y parviennent au moyen d'insertions textuelles (*girah*,

littéralement «nœud»), qui vont de la simple adjonction du nom du saint à un couplet jusqu'à l'insertion d'un extrait poétique dans une portion spécifique du couplet, jetant ainsi une nouvelle lumière sur la signification de ce dernier.

Les interprètes de *samāᶜ* et les saints

C'est l'interprète, non le soufi, qui assume la responsabilité entière de l'exécution du *samāᶜ*. Vu le contexte plus large de l'univers soufi, où les *sheikh* et les adeptes interprétent eux-mêmes le *samāᶜ*, il vaut la peine de le rappeler, car cela circonscrit l'utilisation du répertoire du *samāᶜ*. Dans le soufisme indien, l'interprète de *samāᶜ* est un messager, un médium pour le message du *samāᶜ*. C'est donc l'interprète lui-même qui exprime le caractère représentatif de la tradition, où l'autorité spirituelle dérive de l'association. Ainsi, par le choix et le mode d'utilisation de son langage, l'interprète, fort de son endoctrinement tout comme de sa capacité de saisir la situation, met tout en œuvre pour faire rejaillir et pour mettre en valeur ce qu'il perçoit comme la présence spirituelle de l'assemblée.

Le contrôle direct ou indirect que les supérieurs spirituels exercent sur les interprètes concerne principalement le répertoire poétique et son utilisation. En fait, la compagnie éducative (*sohbat*) des *sheikh* constitue non seulement une source importante du répertoire textuel du *samāᶜ*, mais encore la source principale dont dispose l'interprète pour en comprendre le sens. La musique de *samāᶜ*, en revanche, n'est manifestement pas du ressort des *sheikh*. Car si, en règle générale, les *sheikh* ou les soufis ont le droit de réciter des poèmes, il est mal vu qu'ils se mettent à les chanter, même s'ils en ont la capacité. Ne serait-ce que dans la discussion, toute référence musicale au répertoire du *samāᶜ* tend à être passée sous silence. Il s'ensuit que les interprètes du *samāᶜ* disposent d'une liberté plus grande sur le plan musical que sur le plan textuel – liberté qu'ils emploient toutefois de manière sélective, en œuvrant délibérément pour deux objectifs musicaux qui n'en sont pas moins essentiellement contradictoires.

Le premier objectif consiste à appuyer musicalement toutes les finalités spirituelles du *samāᶜ* dans le *darbār-e-aulīyā*, notamment en chantant les arrangements musicaux traditionnels d'une manière traditionnelle, évoquant ainsi l'authenticité spirituelle et les rapports associatifs d'un poème donné au moyen de l'emprise immédiate, chargée d'émotion, qui est unique à la musique. C'est l'objectif primordial de l'interprète qui jouit du prestige conféré par l'affiliation héréditaire à un sanctuaire ; et pour les soufis, en effet, cela devrait être l'unique objectif.

Mais il y a aussi un désir de nouveauté et d'exaltation dans le cadre des séances de *samāᶜ*, spécialement celles qui réunissent un grand nombre d'adeptes, comme c'est le cas lors du *ᶜurs* d'un saint éminent, tel Nizāmuddīn Aulīyā. Un moyen de rehausser un poème de *samāᶜ* traditionnel et de revaloriser son contenu consiste à introduire de nouveaux airs et une certaine diversité stylistique. Les interprètes sont d'ailleurs vivement conscients des effets produits, même si les *sheikh* font peu de cas de l'innovation musicale et des initiatives indépendantes

prises dans ce sens par les interprètes. C'est là, encore une fois, une contradiction inhérente à la nature essentiellement duelle du soufisme indien ; en dernière analyse, elle s'explique par les conditions sociales sur la base desquelles le soufisme s'est développé au cours de l'histoire dans le sous-continent indien. Par rapport au *samāᶜ*, elle est manifeste dans le contraste opposant ceux qui visent un progrès spirituel et une expérience mystique individuelle, et ceux qui recherchent bienfaisance et inspiration au travers de la dévotion. En langage soufi, un *mahfil* est qualifié de «spécial» (*mahfil-e-khās*) seulement lorsqu'il implique la prémière catégorie d'auditeurs, c'est-à-dire l'assemblée intime de disciples soufis. L'assemblée «commune», publique (*mahfil-e-ᶜam*), en revanche, est ouverte à la seconde catégorie d'auditeurs peu instruits. Dans le fond, les deux types de *mahfil* se ressemblent, mais il n'y a pas de doute qu'en termes artistiques, cette double orientation a donné lieu a une diversité musicale et poétique remarquable, fruit de siècles d'enrichissement de l'idiome classique du *samāᶜ* en langue farsi par la musique dévotionnelle hindoue et par les musiques laïques. Cet enrichissement comprend aussi l'adoption de divers instruments d'accompagnement – en effet, les soufis tendent à en justifier l'utilisation en se référant à la mission dont étaient chargé les saints fondateurs, à savoir d'attirer les adeptes hindous qui baignaient dans une tradition religieuse dans laquelle les instruments de musique jouaient un rôle important. De tout cela a résulté un large éventail de modes expressifs, dont la force, l'attrait et la vitalité sont inégalés dans d'autres musiques de *samāᶜ*.

Le *samāᶜ* et l'authenticité spirituelle

De quelle manière les chants de *samāᶜ* assurent-ils l'authenticité à la fois spirituelle et historique des saints et de leurs représentants ? Les *sheikh* ne se préoccupent pas du contenu spécifique de la musique, qu'il soit ancien, modifié ou nouvellement introduit. Plutôt que la musique ou même l'interprète qu'ils considèrent comme fondamentalement insignifiant, leur préoccupation est l'effet que la musique provoque chez l'auditeur. Pour le *mīr-e-mahfil*, il s'agit donc d'éviter un mauvais effet chez l'auditeur du *samāᶜ*. Cette préoccupation est généralement d'ordre négatif, prenant la forme d'interdits concernant l'instrumentation et la technique de jeu, prohibant en particulier l'addition d'instruments, l'utilisation d'un style vocal charmeur, le port de vêtements voyants, des gestes vifs et le fait d'avoir comme interprètes de jolis garçons.

Un autre domaine sur lequel le *mīr-e-mahfil* veut exercer un contrôle concerne l'exactitude de l'interprétation, plus des textes du *samāᶜ* que de sa musique. En fait, les arrangements musicaux sont laissés à la discrétion des interprètes, à condition que le caractère fondamental de l'idiome, tant structurel que mélodico-rythmique, soit maintenu et que le texte soit suffisamment mis en valeur. Il est intéressant de constater que ni les soufis ni les interprètes ne considérent que la valeur de la musique dérive de son authenticité historique en tant que telle. Cette remarque s'applique en particulier à la plupart des airs facultatifs

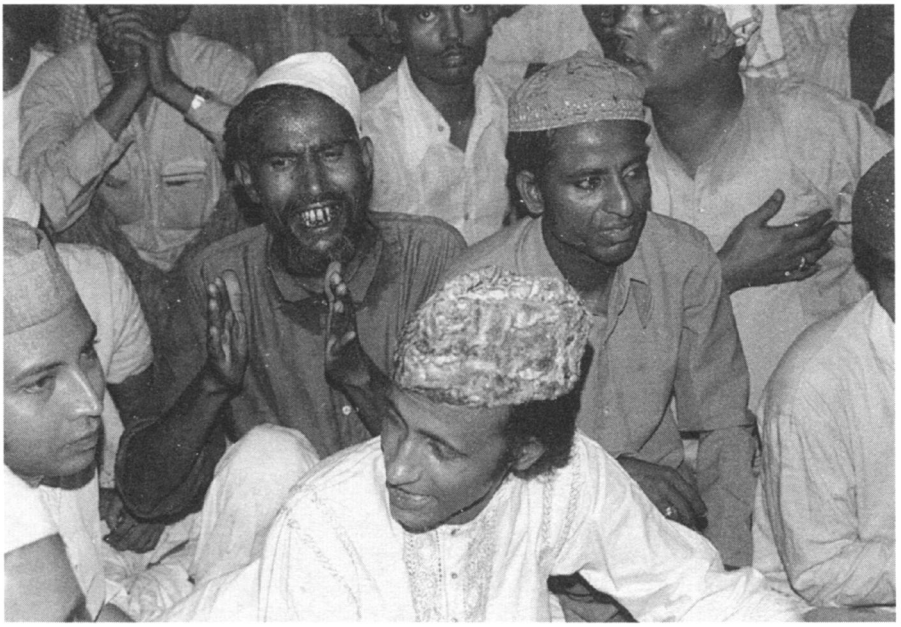


Fig. 11: Hayat Ahmad (au premier plan) et son ensemble, chantant au sanctuaire de Nasīruddīn Chirāgh-e-Dehlī. Photo: Saleem Qureshi.

de *samā*^{c}: leur ancienneté est bel et bien reconnue, mais on ne les considère pas pour autant comme sacro-saints. Les musiciens affirment les chanter par affection (*muhabbatan*), mais il arrive qu'ils leur substituent des airs modernes, si l'occasion l'exige.

Toutefois, une exception est formée par une catégorie réduite de mélodies de *samā*^{c}. Il s'agit des répertoires spéciaux de chants liés étroitement à un saint et interprétés seulement, ou principalement, lors de rituels au sanctuaire, à des occasions spécifiques commémorant le *^{c}urs* du saint ou un événement particulier de sa vie. La fonction rituelle et la spécificité du lieu sont ici les éléments cruciaux. En fait, ces chants s'adressent spécifiquement au saint et à ses représentants, et non à un large auditoire soufi. En divers sanctuaire, on ne les interprète que dans ce qui est, littéralement, un *samā*^{c} fermé (*band samā*^{c}) où personne n'est admis sauf les principaux descendants du saint. Comme il a été dit plus haut, cette tradition est peut-être la plus développée au sanctuaire de Syed Muhammad Gesudaraz Bandanawaz à Gulbarga, où j'en ai fait l'expérience, rélégée à l'extérieur du mur épais en pierre du *hujra*[12].

[12] Voir Husaini (1970) pour une description et une discussion par le *sajjāda nashīn* du sanctuaire.

Un trait commun de tous ces rituels est que chacun possède un répertoire exclusif de chants marqué par certains caractères musicaux témoignant de son antiquité et de son authenticité historique. Au sanctuaire de Nizāmuddīn, le rituel printanier (*basant*) est un exemple de musique spécifiquement associée à Amīr Khusrau, non seulement par ses textes en farsi et en hindi, mais encore par ses caractéristiques mélodico-rythmiques. Citons à titre d'exemples le *rāga* Megh Ushāk, tombé dans l'oubli ailleurs, et la formule métrique archaïque Dorzabī, qui remonte au début du XIXe siècle. D'une manière semblable, au sanctuaire de Gulbarga, le répertoire du *band samāᶜ* consiste en un ensemble de textes spéciaux dans le dialecte local dakanu (Husaini 1970), assortis de mélodies archaïques et chantés sur l'accompagnement d'un daff (tambour sur cadre), seul instrument de musique sanctionné par les *hadīth* (actes et paroles attestés du Prophète Mohammed) pour accompagner le chant[13].

C'est au sujet de ces interprétations rituelles de *samāᶜ* que les représentants des saints tout comme les *qawwāl* exigent une interprétation exacte, car l'objectif principal consiste ici à valider la présence du saint et de ses représentants en affirmant l'authenticité et la continuité historique des chants. En vertu de cela, les interprètes et seuls dépositaires de ce répertoire particulier purement oral, ont le privilège et la responsabilité de le préserver, de le chanter et de le transmettre. Le même principe d'exactitude s'applique aux hymnes obligatoires (*rang-qaul*) chantés exclusivement par les interprètes du sanctuaire, contrairement aux autres chants de *samāᶜ* que n'importe quel *qawwāl* venant de l'extérieur et admis par le *mīr-e-mahfil* peut interpréter à son «tour» (*bari*).

Il semble ainsi que l'interprétation de ces répertoires rituels particuliers sert spécifiquement de confirmation de l'authenticité du saint par l'intermédiaire de ses représentants, qui s'en trouvent légitimés à leur tour. On peut illustrer cette conclusion en citant deux exemples qui montrent clairement comment les sheikh font un usage imaginatif de tels répertoires pour arriver précisément à cette fin. Le premier concerne le sanctuaire de Nizāmuddīn Aulīyā, où trois représentants de saints ont rivalisé pour être reconnus officiellement comme seul sajjāda nashịn. L'un d'entre eux, feu Syed Zamin Nizami, introduisit l'organisation d'une séance de band *samāᶜ*, bien qu'aucune tradition de ce type n'existât en ce sanctuaire particulier. Ce nouveau band *samāᶜ* se tient tôt le matin, le jour du *ᶜurs* du saint, dans le *tāq-e-buzurg* («niche du saint»), une cellule dans l'enceinte du sanctuaire. Étant donné qu'aucun chant spécial n'existe pour l'occasion, on chante des hymnes réguliers de *samāᶜ*, mais sans accompagnement au tambour, cela étant justifié expressément par l'opposition que Nizāmuddīn Aulīyā en personne aurait manifestée à l'égard de l'utilisation d'instruments de musique (*mazāmīr*) dans les séances de *samāᶜ* (Nizami Dehlavi 1973).

L'autre exemple est une séance spéciale de *samāᶜ* qui, voici deux décennies, se tint à Karachi sur la demande de feu Baba Zahin Shah. Ce grand *sheikh* chishtī

---

[13] Pour une discussion détaillée des *hadīth* du point de vue musical, voir Roychaudhry (1957).

était venu au Pakistan depuis l'Inde avec son précepteur spirituel, Baba Yusuf Shah, pour lequel il construisit plus tard un sanctuaire où se déroulent maintenant des séances hebdomadaires de *samāᶜ*. Au moment du rituel basant, le sheikh réunit un *samāᶜ mahfil* sur le parvis du sanctuaire. Il avait demandé aux *qawwāl* d'interpréter le principal chant de *basant* (voir fig. 7). En entendant les paroles: «Pendant des années, en train d'attendre (son Bien-Aimé)», le *sheikh* fut saisi par une extase qui dura deux heures, tandis que les musiciens ne cessaient de répéter le même vers qui permit alors d'affirmer l'authenticité spirituelle d'un saint nouvellement établi au Pakistan: son interprétation évoqua une analogie directe d'équivalence entre les saints Baba Yusuf Shah et Nizāmuddīn, leurs sanctuaires respectifs et leurs disciples respectifs, Baba Zahin Shah et Amīr Khusrau.

L'utilisation de ce chant montre en outre que le pouvoir d'authentification du *samāᶜ*, bien que d'ordre implicitement historique, est en fait de nature spirituelle: il s'agit en l'occurrence du seul chant de *basant* dont les paroles ne furent pas composées par Amīr Khusrau. La signature poétique (*takhallus*) d'Ashiq Rang – et non de Khusrau – qui figure dans le vers final ne laisse subsister aucun doute: il est impossible que le poème en question ait fait partie du *basant* originel. Ce qui compte, ici comme partout où se pratique le *samāᶜ* dans la Chishtīyā en Asie du sud, c'est le pouvoir immédiat que véhicule l'emprise spirituelle et émotionnelle des chants de *samāᶜ*, c'est le pouvoir de la musique au service du pouvoir des saints dans le *darbār-e-aulīyā*.

Bibliographie

AHMAD Aziz
1962 «The Sufi and the Sultan in Pre-Mughal Muslim India». *Der Islam* 38: 142-53.

Anon.
s.d. *Naghmat-e-Sama*. s.l.

DARGAH QULI KHAN
1982 *Muraqqa-e-Delhi*. Nur-ul Hasan Ansari Ed. and trans. (into Urdu). Delhi: Delhi University, Urdu Department.

DURING Jean
1988 *Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*. Paris: Albin Michel.

EATON Richard Maxwell
1978 *Sufis of Bijapur: 1300-1700. Social Roles of Sufis in Medieval India*. Princeton: Princeton University Press.

GHAZALI Abu Hamid al
1979 *Al Ghazali on Islamic Guidance*. Trans. with a commentary by Muhammad Abul Qasem. Magi (Malaysia): University Kebangsaan.

HUJWIRI Ali ibn Uthman al
1970 *The Kashf al-Mahjub, the Oldest Persian Treatise on Sufism by al-Hujwiri*. Trans. R.A. Nicholson. Gibb memorial Series no. 17, 19911. Reprint London: Luzac.

HUSAINI S. Shah Khusro
1970 «Band sama». *Islamic Culture* 44: 77-85.

IDRIS KHAN Hakim Muhammad
1973 *Risala-e-Sama aur Naghmat-e-Sama.* In Urdu. Bareilly: Maktaba Ala Hazrat Saudagaran.

IMAM Hakim Muhammad Karam
1925 *Ma'dan-ul-Mausiqi.* MS dated 1856. Lucknow: Hindustani Press.

KHUSRAU Amir
1974 *Kulliat-e-Ghazaliat-e-Khusrau.* 4 vol. Iqbal Salahuddin Ed. Lahore: Packages Ltd.

NIZAMI Khaliq Ahmad
1957 «Some aspects of Khanqah life in medieval India». *Studia Islamica* 8: 51-70.
1958 *Tarikhi-e-Mashaikh-e-Chisht.* In Urdu. Delhi.
1973 *The Life and Times of Sheikh Farid Ganj-i-Shakar.* Delhi: Idarah-i-Adabiyat-i-Delli.

NIZAMI DEHLAVI Kwaja Hasan Sani
1973 *Tazkara-e-Khusravi.* New Delhi: Kwaja Aulad Kitabgar.

RAHMAN Syed Sabah-ud-Din Abdur
1971 *Bazm-e-Sufiya.* 2nd ed. In Urdu. Azamgarh: Matba-e-Ma'arif Dar-ul Musannifin.

ROYCHAUDHRY M.L.
1957 «Music in Islam». *Journal of the Asiatic Society of Bengal* 13, pt. 2: 43-102.

SIJZI Amir Hasan 'Ala
1884 *Fawa'id-ul-Fu'ad: Conversations of Shaikh Nizâmuddîn Aulîyâ*, Compiled by Amir Hasan 'Ala Sijzi. Lucknow: Nawal Kishore Press.

TRIMINGHAM John Spencer
1971 *The Sufi Orders in Islam.* Oxford: Clarendon Press.

MUSIQUE ET LANGAGE SACRÉS DANS LA TRADITION VÉDIQUE

Marius Schneider

Né à Haguenau en Alsace, Marius Schneider (1903-1982) étudia la philologie, la musicologie, le piano et la composition à Strasbourg (1921-1924), à Paris (1924-1927) et à Berlin (1927-1930)[1]. *C'est dans cette dernière ville qu'il acheva son cursus universitaire par une dissertation sur* L'Ars nova en Italie et en France *(1930). Cette étude est la première d'une série de recherches sur la polyphonie, qu'il allait ensuite élargir aux expressions musicales extra-européennes. La documentation qu'il accumula à cet effet constitua un fonds important des Archives phonographiques de Berlin, dont il devint le directeur en 1932, ainsi que la base de son travail de synthèse* Geschichte der Mehrstimmigkeit *(1934-35, 1969), fortement marqué par les courants de pensée comparatiste et diffusionniste alors prépondérants en Allemagne. Au sortir de la guerre, il est nommé à la tête de la section dédiée aux musiques traditionnelles et populaires de l'*Instituto Español de Musicologia *à Barcelone. C'est de cette période que datent certains de ses essais les plus marquants, sinon toujours les plus intelligibles, parmi lesquels il faut citer* El origen musical de los animales – simbolos en la mitologia y la escultura antiguas *(1946),* La danza de espadas y la tarantela *(1948) et le fameux* Singende Steine *(1955), dont la traduction française a été publiée en 1976 sous le titre* Le chant des pierres[2].

Comparatiste, Schneider le restera toute sa vie, et sa vaste bibliographie témoigne de sa connaissance des cultures musicales les plus diverses: méditerranéennes (Italie, Espagne, monde arabo-andalou et berbère), négro-africaines (Ouganda, Caméroun, Togo, Ghana), latino-américaines (Brésil, Argentine), asiatiques (Caucase, Iran, Inde, Chine, Philippines), jusqu'à la musique des Aborigènes australiens, à laquelle il consacra un article. Mais cette ample documentation est avant tout pour lui la matière première de recherches totalement originales sur des thèmes tels que l'origine des traditions populaires, les anciennes cosmogonies, le symbolisme sonore et la signification de la musique de façon générale. Titulaire de la chaire de musicologie à l'Université de Cologne de 1954 à 1970, il publie alors un

---

[1] Cette préface emprunte certaines données biographiques à l'introduction d'Elémire Zolla au recueil de traductions italiennes d'articles de Schneider paru sous le titre *Il Significato della Musica* (Milano: Rusconi, 1970).

[2] La bibliographie la plus complète de l'œuvre de Schneider est celle publiée en 1969 par Robert Günther: «Special bibliography: Marius Schneider», *Ethnomusicology*, vol. 13 (3): 518-26. Elle ne fait cependant état que de ses publications parues jusqu'en 1968.

nombre impressionnant d'études, dont les plus connues demeurent ses contributions à plusieurs dictionnaires et encyclopédies: Die Musik in Geschichte und Gegenwart *de Friedrich Blume (1949-68),* The New Oxford History of Music *(1954), l'*Encyclopédie de la musique *de F. Michel, F. Lesure et V. Fédorov (1958-61), le volume I de l'*Histoire de la musique *de l'Encyclopédie de la Pléiade (1960) et l'*Encyclopédie des musiques sacrées *de Jacques Porte (1968) notamment.*

*Ses affinités avec l'Orient, son intérêt pour le monde des mythes et, plus encore, son goût pour les spéculations métaphysiques allaient inévitablement le rapprocher de la tradition hindoue, et ses derniers écrits font état de nombreuses références aux textes fondamentaux de l'hindouisme que sont les Veda et les Upanishad. C'est à cette catégorie qu'appartient l'article que nous publions ci-dessous. Il s'agit du texte inédit d'une conférence donnée par Schneider le 31 août et le 1er septembre 1971 à l'*Instituto Ticinese di Alti Studi *de Lugano dans le cadre d'un colloque organisé par le professeur Elémire Zolla sur le thème des « Langues et musiques sacrées ». Il n'est pas sûr que l'auteur eut souhaité publier ce texte sous cette forme, et de nombreux passages sont demeurés obscurs aux différents spécialistes auxquels nous l'avons soumis, notamment en l'absence de références précises. Il constitue néanmoins un chapitre important de l'œuvre de Marius Schneider, une œuvre qui apparaît aujourd'hui comme une des plus étonnantes et des plus audacieuses de l'histoire de l'ethnomusicologie.*

Laurent Aubert

Le son créateur

Le verbe a créé le monde; mais il le maintient aussi. Donc, pour comprendre la nature et la position cosmogonique du chant et du langage rituels de la tradition védique, il est indispensable de les analyser parallèlement à la création, à l'évolution et à l'organisation du monde.

Alors que la tradition judéo-chrétienne nous présente un créateur qui initie son œuvre avec l'éclosion d'une première lumière éclairant les ténèbres, ou avec la parole qui est Dieu et en Dieu, la genèse védique parle d'un son indéfinissable. Ce son est le premier souffle, et en dernier lieu le soleil primordial qui chante. Ce son solaire est censé être immortel et *inaudible.* Il est le premier *brahman*, placé en dehors du temps et de l'espace, tonnerre lumineux constituant la Vérité absolue.

Les débuts de la création reposent donc sur une *contradictio in se*: un son qui ne sonne pas. Ce *brahman* est – humainement parlant – l'activité qui se place entre la naissance d'une idée et la formulation audible de cette idée. C'est une sorte de son intérieur, le son de la pensée.

Au cours de la création, il est suivi d'un deuxième *brahman*, constitué par un son *perceptible.* Le premier *brahman* est privé de forme. Il réside dans le premier élément, appelé *ākāça*, dont la seule qualité consiste à être porteur d'un son inaudible. Le deuxième *brahman* se réalise dans l'élément air, qui rend son audible. Mais par ce fait, ce deuxième *brahman* prend, par opposition au premier,

une forme, et ceci l'éloigne de la Vérité absolue, car selon la philosophie du Vedanta, la Vérité absolue n'a pas de forme, car tout ce qui épouse une forme appartient au monde de la *māyā*, à l'illusion des sens, à la représentation que l'homme se fait du monde. Cependant, étant donné la nature *acoustique* du deuxième *brahman*, cette première formule exprime la Vérité de la meilleure façon possible, parce qu'elle est quand même encore abstraite. Son matériel est le *souffle*, sa forme très fuyante et – comme un pur rythme sonore et musical – elle est exempte de toute limitation ou spécification linguistique ou visuelle. Ce *brahman* a un sens, un sens musical, rythmique, bien qu'au point de vue linguistique il soit privé d'une signification déterminée.

Le *brahman* classique est la syllabe AUM ou OM, dans laquelle le souffle est expiré à partir de A, passant par toute la série des voyelles pour aboutir à M, qui à son tour s'évanouit dans les consonnes S-H. La *Chāndogya Upanishad* dit: «AUM a tout créé. Elle est la syllabe du consentement» (AMEN).

Cette syllabe sacrée est issue du désir du créateur, c'est-à-dire du son encore inaudible qui, en devenant perceptible, constitue le triangle des trois sons A . U . M . Dans cette trinité existe le créateur et, à côté ou en lui son fils, c'est-à-dire la voix du créateur qui exprime dans un saint esprit le désir de créer le monde.

La tradition dit que le premier *brahman* fit naître dans un lotus le deuxième *brahman*, qui est le dieu Brahmā. Et celui-ci réfléchissait: «Quelle est la parole par laquelle on peut obtenir l'accomplissement de tous les vœux, afin que tout prenne forme et conscience?» Il pratiqua l'austérité par ascétisme et c'est par un sacrifice que le dieu Brahmā prit naissance et conscience et créa les premières formes. Ces formes constituent la nature du monde primordial: un monde purement acoustique et sans aucune lumière, dans lequel l'extériorisation, je veux dire la *formulation audible* de tout vœu, de tout souhait est déjà la *réalisation*. Dans cette première époque de la création, la parole est la première action, et en même temps le premier objet existant, puisque ces objets n'étaient que de purs rythmes sonores. Donc tout-à-fait au début, il n'y avait que le Non-Existant, et de ce Non-Existant, qui devenait une intention ou un souhait, sortaient les premiers rythmes appelés *ṛṣi* – les premiers poètes.

Dans la littérature moderne, ces rythmes sont distingués par le terme «nom» (le nom des objets est la nature des objets). La philosophie des Upanishads distingue plus exactement *nāma* et *rūpa*, c'est-à-dire nom et forme, ce qui signifie en dernière analyse: son et rythme. Mais ces noms ou ces sons ne sont pas les noms avec lesquels notre langue distingue des objets existants. Ce sont la substance acoustique, pour ainsi dire les mélodies constituant les objets. Sortant de l'élément *ākāça*, la Vérité absolue, ces idées deviennent des rythmes et des formes audibles en entrant dans l'élément *air*. Alors les idées, d'abord pensées, sont prononcées et deviennent sonores.

Il s'ensuit une conception du créateur, dont la nature est un souffle, le vent, un tourbillon, une parole, un chant ou une bouche, prononçant le monde. Cette bouche passe pour être plus ancienne que la tête et le corps.

La voix d'Eulil (Babylone) est une tempête. Thot (Egypte) pousse 7×10 cris. Prajāpati, le dieu créateur des *brahman* fait entendre dix-sept tambours. Sa co-

lonne vertébrale est formée de rythmes; ses membres et son tronc sont des chants de louange; ses cheveux sonnent le chant du *Sāma-Veda*. Il est évident que ces images ne sont que des moyens littéraires pour exprimer une situation acoustique.

Parfois les textes sont moins imagés, surtout quand il s'agit de montrer le *procédé* de la création. Prajāpati prononçant la formule AKAHO créa avec A la terre, avec HO le ciel et avec KA le monde intermédiaire (l'atmosphère). Cette force créatrice lui parvint grâce à une vie ascétique, qui est simplement le silence dans lequel il réussit à accumuler ses forces acoustiques.

Le caractère de ces sons est décrit de manières très différentes. Généralement on l'appelle un chant de louange. «Au début il n'y avait rien, car le monde était enveloppé par la mort. Or la mort est la faim (ou la soif) (pensée antithétique!). C'est alors que la mort (la vache Prajāpati) désira prendre corps. Pour obtenir ce corps, elle créa la volonté d'exister en élevant sa voix par un chant de louange. Ce chant lui inspirait la joie et cette joie produisit les *eaux*, ou le lait (liquide). La crème de ce lait fut barattée pour en faire la terre. Ceci faisant, le chanteur s'échauffa à tel point que le feu sortit de sa sueur» (*Brahmana Upanishad*).

Voici une présentation imagée de la genèse des éléments air, eau, terre, feu, produits par une série de rythmes; car ces premiers éléments ne sont pas encore des éléments concrets, mais leur préfiguration sonore.

D'autres traditions décrivent le chant initial comme un cri de nouveau-né, étant donné que le créateur inhérent à l'Anthropocosme est lui-même (au commencement) un nourrisson. Souvent cette voix créatrice est le premier tonnerre ou pluie sonore. Le *Ṛg-veda* parle d'un grand son double, initiant de dualisme universel. Ce dualisme est bien manifeste dans Prajāpati. Ce mort qui chante est une figure dualiste et en même temps la formule antithétique fondamentale: la mort produit la vie, et la vie produit la mort.

De cette pensée antithétique résultent des formules constitutives de la genèse. Ainsi par exemple la «respiration sans souffle», semblable au «son qui ne sonne pas», et qui symbolisent probablement la pure pensée. Au dire du *Ṛg-veda*, les débuts ignoraient à la fois l'Être et le Non-Être, la mortalité et l'immortalité. Puis il se forme le *brahman* «non-né», qui existe sans avoir jamais eu une naissance (puisqu'il est en dehors du temps et de l'espace), mais qui est animé du désir de créer. C'est par l'*amour* pour un objet encore *inexistant* que le *brahman* a créé le temps et l'espace! Tout cela, dit le *Ṛg-veda*, «était une marée ou un flux inconnaissable» dans lequel le brahman «respirait sans souffle dans un grand vide». Ce vide est le premier corps de résonance (la caverne de la mythologie) dont une force, altérée ou créée par le vacuum, s'élevait comme un chant.

Cette situation antithétique et dualiste est le point de départ dans lequel les éléments, qui dans notre logique et dans notre monde concret s'excluent mutuellement, formaient encore un flux rythmique continu, dont la première concrétisation est la chaude humidité, source de toute croissance. L'opposition du feu et de l'eau ne se développe que bien plus tard. Au début règne la formule: le feu dans les eaux, ou le rythme dans le son.

Aussi les dieux créateurs sont-ils souvent symbolisés par un rythme de tambour, ou simplement comme des tambours résonant au milieu des ténèbres du

monde primordial. Ces dieux *jouent* du tambour ou *sont* eux-mêmes des tambours, parce que dans ce premier monde le sujet et l'objet ne sont pas encore différenciés. Le sujet produit l'objet. La voix est l'activité créatrice du sujet, et le son de la voix du sujet est l'hypostase de cette voix, c'est-à-dire son objet. La meilleure formule exprimant ce dualisme est constituée par les trois premiers sons de la série harmonique: base, octave et quinte.

Toutes ces idées restent évidemment abstruses quand on ne les conçoit pas dans le cadre de l'Anthropocosme, car tout l'univers est considéré comme un analogue de l'homme. Cela est essentiel pour la théorie de la connaissance car l'homme est le seul objet qui intérieurement peut être connu et senti par l'intelligence humaine. Les autres objets ne peuvent être connus que d'une manière formaliste, car nous ne savons rien de leur vie intime.

Il reste encore une observation à faire à propos du dualisme. Le dualisme lui-même est double, c'est-à-dire qu'à côté du dualisme *rythme* et *son* il y en a un autre qui est *image* et *lumière*. Quand on parle du *ṛta* constant qui est une partie du monde primordial, on mentionne une masse lumineuse, qui rayonne invisiblement dans le fond, ou dans la fontaine, du *ṛta*.

Les deux formes du dualisme réunies créeront le *son-lumière*, qui se manifestera seulement à partir de la première aurore ou du printemps de la création. Pour le moment, nous traitons seulement le début, le minuit ou l'hiver de la création, issu du Nord – astronomiquement parlant – du Cercle polaire du Septentrion. Dans cette situation, leur meilleure formulation possible est acoustique, puisqu'elle reste le plus proche possible de la nature du son créateur. Telle est la forme la plus vraie; car, tout en ayant pris une *forme* (ce qui est déjà en dehors de la Vérité absolue), elle est une première hypostase du son créateur. Or cette première forme est nommée la *tête du sacrifice*. Elle est le premier sacrifice, dont le résultat est la création du monde. Cette idée est capitale. Elle domine toute la philosophie et tout le rituel védique. Tout ce que les dieux font, ils le font par le sacrifice; et la substance du sacrifice est le chant. Même les dieux durent accomplir le sacrifice pour gagner l'immortalité! Par un sacrifice ininterrompu, le monde est créé et maintenu en vie.

Le sacrifice est donc en premier lieu l'offrande sonore du souffle vital et en dernier lieu l'expression définitive de la vie dans la mort. Un rite est sans efficacité s'il n'est pas porté par cette parole sacrificielle. Quand on présente une offrande à Agni, il faut que le prêtre dise au moins: «AUM! Ceci pour vous, Agni!». Le sens de cette syllabe AUM est le consentement, un «oui» sans réserve exprimant la renonciation à la Non-Vérité.

Le système cosmogonique

Le meilleur moyen pour reconstruire le système cosmogonique est une orientation selon les nombres dispersés dans les textes. Les nombres fondamentaux vont de 1 à 10 et, en dernière analyse, correspondent aux dix premiers sons de la

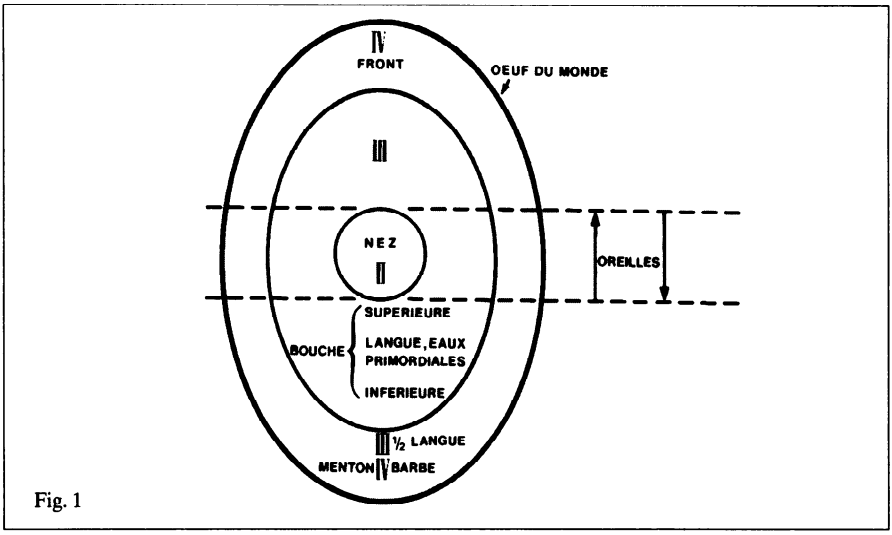


Fig. 1

série harmonique. Nous faisons abstraction des nombres supérieurs à dix pour éviter d'embrouiller ce rapide exposé. Selon ce plan, l'univers se développe en dix cercles ou cycles concentriques. Le début est formé par le *centre commun* à tous les cercles. Le monde primordial s'étend de 0 à III½. Il est en dehors du temps et de l'espace. Avec le cycle IV se forment le temps et l'espace pendant l'«hiver» ou la «minuit» de la création. C'est le premier solstice d'hiver, l'enfance de l'Anthropocosme.

Dans le monde primordial (voir fig. 1), le cycle II, le nez, le souffle, la respiration, la consonance de l'octave constituent le siège du dualisme sonore. Le cycle III renferme le ciel et la terre purement acoustiques formant la bouche de ce monde. Le palais correspond au ciel, la partie inférieure de la bouche à la terre, et entre les deux résonne le tourbillon de la mer primordiale. Dans ces eaux se trouvent toute la création et toutes les fonctions futures qui au cycle III½ seront prononcées par la langue. Le cycle III est la bouche du premier sacrifice. Dans cette image du monde sonore, le dualisme cosmique est représenté par le fait que tous les éléments apparaissent en deux formes: l'une en position «normale» et l'autre renversée. L'ensemble de cette tête primordiale est enfermé dans l'œuf du monde. Les cycles I, II, III et III½ correspondent à la situation fondamentale de la syllabe AUM, composée de trois temps plus un demi temps pour l'expiration.

Dès que la tête primordiale ouvre la bouche et part crever l'œuf du monde, l'Anthropocosme prend naissance comme une création spatiale et temporelle. Il va en grandissant depuis le cycle IV jusqu'à ce que sa tête atteigne le cercle X; en même temps, ses fonctions physiques et psychiques, préexistant dans le rythme sonore de l'œuf, se transforment en matière et organes concrets. C'est ainsi que s'initie la matérialisation progressive de l'univers, qui atteint son point culminant au cycle X, c'est-à-dire pendant l'été de la création (solstice d'été), avant de

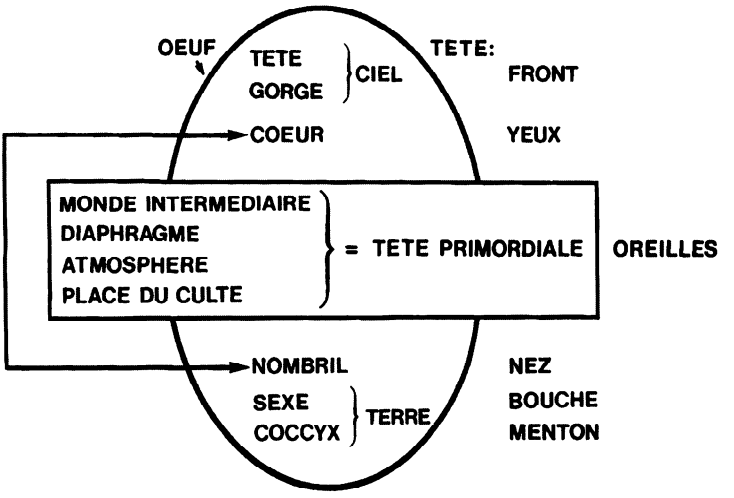


Fig. 2

retomber au cycle IV. Entre temps, des parties du monde acoustique deviennent liquides, une partie du liquide se transforme en cristaux à matière cornée et finalement en pierre. Néanmoins, le centre sonore commun à tous les cycles survit dans la *voix* de la nature. Il y a cependant déjà dans le cycle IV une pétrification prématurée et nécessaire, qui peut être définitive ou passagère. Ceci tient au caractère ambivalent de ce cercle. Il contient une bifurcation, c'est-à-dire la possibilité de se raidir définitivement ou passagèrement contre l'omniprésence du son primordial, qui est le sacrifice. Il est le stade préparatoire du cycle VII, qui est l'aurore de la création, conçue comme la libération des forces vitales par le sacrifice.

Pour éviter tout malentendu, j'insiste sur le fait que la tête primordiale enfermée dans l'œuf du monde n'est pas identique à la tête de l'Anthropocosme réalisée dans le temps et l'espace. La tête de l'Anthropocosme est un produit de la tête primordiale. L'Anthropocosme est un phénomène de la *māyā*, c'est-à-dire du monde de la Non-Vérité, qui fait naître un ciel et une terre au-dessus et au-dessous de l'ancien ciel et de la terre acoustiques constituant toujours le centre et l'embryon de l'univers. Le nouveau ciel et la nouvelle terre sont formés par les deux parties de l'œuf crevé (voir figure 2)!

Et tout cet ensemble forme encore une tête où le front est le ciel, la bouche la terre, les yeux le soleil et la lune, c'est-à-dire le monde intermédiaire, la place du culte, encadré par les oreilles, qui perçoivent les sons du monde primordial.

L'Anthropocosme est l'œuvre de la *māyā* qui nous cache la tête primordiale, c'est-à-dire l'embryon universel; mais elle ne le détruit pas. Et par le fait que cet embryon reste toujours au centre, commun à tous les cycles de l'univers, le monde acoustique créateur est *toujours présent*. Il est situé au plexus solaire de l'Anthropocosme. Cette présence indestructible des origines et du premier

temps passé ne se manifeste pas seulement dans les sons du cœur de l'embryon, mais aussi dans l'omniprésence des principes fondamentaux dans l'organisation du monde concret, le monisme, le dualisme et la trichtomie.

Notons encore un autre point fort important. Entre les cycles III et IV se placent les 3½ morae. Ce sont trois étapes de la pensée correspondant aux trois lettres de la syllabe A-U-M plus le temps d'expiration. Ces étapes figurent dans notre système comme cycle III½. Mais les *Upanishad* disent que la durée de ces 3 temps et demi est de 7 *mātrā*. C'est pourquoi, dans le monde existant dans le temps et l'espace, le 3½ vaut 7 temps, rythmiquement. Nous désigneront ce 7 procédant du cycle III½ comme le 7 intérieur, afin de le distinguer du cycle VII. Le III½ correspond au début de l'hiver, le VII au printemps.

Astronomiquement, le groupe du 7 intérieur ou primordial renferme entre autres la Grande Ourse du cercle polaire et 7 rythmes originaux, que l'on appelle parfois *Ṛṣi*, les premiers poètes ou mètres de poésie. Le III½ ou 7 intérieur est la position originelle de la langue qui émet les sons S, H ou Ṣ. C'est le moment dans lequel la Non-Vérité (le dualisme) commence à voiler la Vérité pour faire surgir notre monde concret. Cette duplicité de la Vérité et de la Non-Vérité est symbolisée par deux serpents (ou un double serpent) qui, s'entrecroisant, montent et descendent le long d'un bâton (parfois invisible). Le bâton est la Vérité, les deux serpents la Non-Vérité qui tourne autour de la Vérité (voir fig. 3).

Voici les critères essentiels des dix cycles:

Monde primordial acoustique	1	I.	Son (soleil-tonnerre) inaudible (*ākāça*).	*ṛta* constant
	2,3			
	4	II.	Air, respiration, dualisme.	
	5			
	6	III.	Ciel, océan primordial, terre, lumière invisible (feux dans les eaux, tourbillon).	
	7	III½.	(=7) langue, S, H, Ṣ, chaleur humide.	
Monde concret	8	IV.	1er ciel – océan de lait – 1re terre.	Nouveau *ṛta*
	9		Sommeil profond. Ouverture de l'œuf du monde. Hiver, minuit, naissance et enfance amphibie.	
	10	V.	Centre de l'univers. Crépuscule. Rêve. Soleil dans l'étoile du matin.	
	11		Poissons, oiseaux.	
	12	VI.	Ossification. Pétrification passagère, (sacrifice) ou ambivalence. Demi-conscient. Puberté, création de l'humanité actuelle. Double sexe divisé en deux. Pierre précieuse ou roc. Serpent, rapt du feu, déluge.	
	13	VI½.	Aurore. Mariage. Fibre, tissu. Son-Lumière.	
	14			
	15	VII.	Matin. Printemps, seconde naissance. Pleine conscience.	
	16			
	17	VIII-IX.	Plein jour.	
	X		Midi. Solstice d'été.	

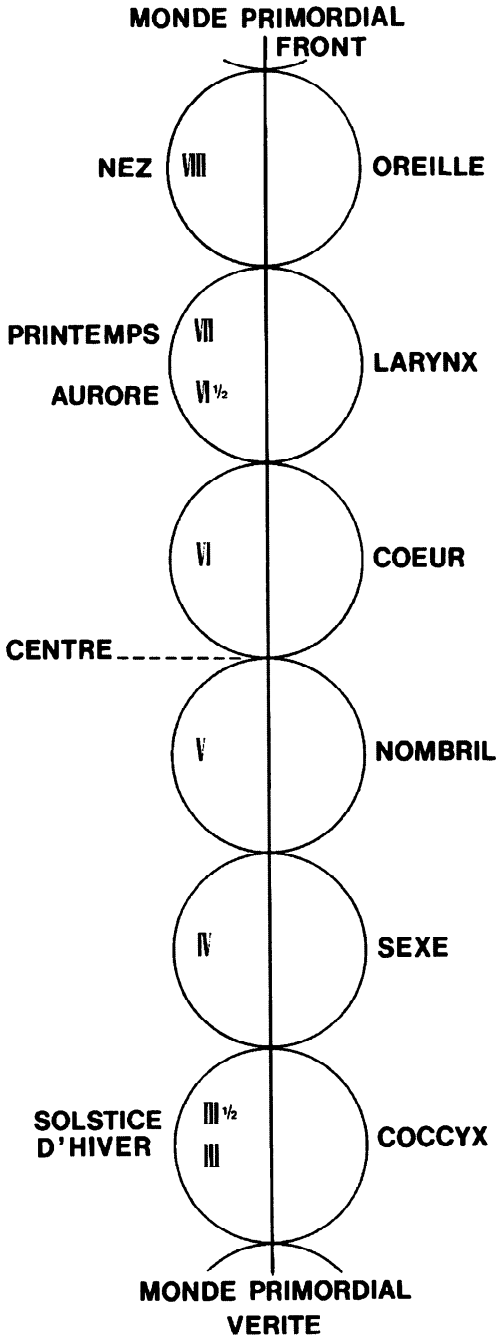

MONDE PRIMORDIAL
FRONT
NEZ
VIII
OREILLE
PRINTEMPS
VII
AURORE
VI½
LARYNX
VI
COEUR
CENTRE
V
NOMBRIL
IV
SEXE
SOLSTICE
D'HIVER
III½
III
COCCYX
MONDE PRIMORDIAL
VERITE

Fig. 3

Mais comme l'univers se développe en cercles concentriques, la disposition réelle est:

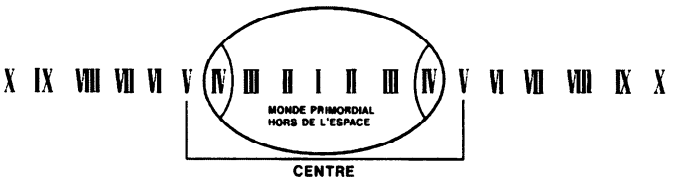


Fig. 4

Les relations entre le monde primordial et le monde concret sont donc

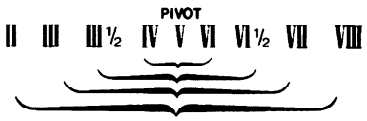


Fig. 5

A chacun de ces cycles correspond une partie du jour et de l'année, un âge, un état de conscience, un paysage, une sonorité et des rites caractéristiques. Au IV commence la matérialisation du monde. Au VI½ se place l'aurore censée être un son-lumière. Jusqu'au cycle VI, qui inclut le Paradis biblique, la conscience de l'homme est une partie intégrale de l'Anthropocosme. Son expérience est complète. A partir de VI½, il commence – intellectuellement – à se séparer de cette intégration et à s'assujettir la nature et les animaux, mais sa conscience intellectuelle devient incomplète (hors de la nature).

Les eaux

Bien que le monde primordial soit purement acoustique, la description que l'on en donne se fait essentiellement par des images concrètes. Il est évident que la notion des eaux primordiales, du ciel et de la terre primordiaux, ainsi que des nuages, de la pluie, du lait, et même de la première pierre ou de la caverne de résonance du monde primordial, sont simplement des moyens techniques pour exprimer un état de choses qui littérairement ne peut être exprimé autrement. En fait, tous ces éléments sont des images symbolisant des fonctions, c'est-à-dire les rythmes originels purement acoustiques.

Ceci change à partir de l'apparition de la première terre semi-concrète au quatrième cycle. Dans cette période de la création, les eaux représentent tantôt le murmure des eaux, tantôt les véritables eaux, mais dont la voix laisse deviner la présence créatrice du son (syllabe AUM) qui les rend fécondes. Aussi l'eau

passe pour être la première matérialisation du son créateur. Le *Ṛg-veda* dit que la Sainte Parole est habillée d'eau, ou que les eaux sont pénétrées du son mystique. Les Dogon de l'Afrique occidentale parlent d'un chant créateur humide, ou plein d'eau.

C'est Prajāpati, le dieu créateur védique, qui, pratiquant des austérités (sacrifices), créa au cycle III la triple science, et avec la voix de cette triple science il pénétra les eaux. Ensuite il désira sa multiplication, et voici que l'œuf du monde se forma sur la surface de l'océan. Souvent, la notion de «pleuvoir» équivaut à «créer». L'eau, issue et pénétrée de la syllabe AUM, est la seconde parole créatrice. L'eau est censée être le séjour des morts qui créent la vie. Dans les rites, le chant purifie le souffle et l'âme, alors que l'eau purifie le corps. Dans la bouche, les deux éléments (son et eau) se réunissent lorsque la langue est, selon le *Ṛg-veda*, habillée d'eau.

Si le rythme sonore constitue la meilleure formulation possible de la Vérité, l'eau possède également cette faculté, mais à un moindre degré. Tout en ayant une tendance naturelle vers la forme sphérique ou tortueuse, elle renonce à une forme propre. Elle s'accommode de formes préexistantes, et dans la solitude son bruit dirige l'homme vers son créateur. Elle n'est pas soumise à la contrainte des formes du monde de la Non-Vérité. De même que deux voix musicales peuvent résonner simultanément sans s'effacer mutuellement, deux courants d'eau peuvent se traverser ou se frotter sans paroi de séparation (Gulf Stream) sans se mêler.

Le philosophe chinois Laozi glorifie l'eau pour sa modestie. Elle se rend toujours à la place la plus basse. Elle est le symbole de la tranquilité d'âme. Son murmure fournit les meilleures conditions pour acquérir des connaissances supérieures par méditation. Elles est proche du Tao. Les musiciens accourent aux fontaines pour se faire inspirer les thèmes de leurs compositions.

Ce que les Dogon appellent la «parole pleine d'eau» se retrouve dans le *Ṛg-veda* sous le nom du flux inconnaissable des eaux. Ces eaux sont *vāc*, la voix sonore qui est considérée comme la première Née dans les ondes sonores de l'océan primordial, c'est-à-dire dans la bouche de la tête symbolisant le monde acoustique. L'*Atharva-veda* nous dit que cette *vāc* parlait d'abord un langage absolument incompréhensible. Cela veut dire qu'au début, la langue ignorait et les mots dotés d'une signification précise et les formes grammaticales. Elle parlait des rythmes purement cosmiques. Des rythmes de ce gnere s'employaient en effet dans les rites, où les chanteurs imitaient le bruit de l'eau, du tonnerre, de la pluie, voire des animaux.

Reproduisant le timbre et le rythme de ces voix, on s'identifiait avec l'essence acoustique des forces cosmiques. Il va de soi que cette imitation ne peut se borner à un simple procédé technique, puisqu'elle doit aboutir à une identification du chanteur avec les sons de l'Anthropocosme. Le son est le point de rencontre ; c'est par lui que se réalise la communion de tous les êtres. Une tel son n'est pas un simple appel à une divinité, mais un essai de s'identifier à elle. Et ceci grâce à la nature microcosmique de la voix humaine, car en dehors de la voix, la faculté d'imitation de l'homme est bien plus limitée. Aussi dans les rites, les travestissements du corps ont-ils bien moins d'importance que les différents timbres de la voix.

La reproduction juste du timbre et du rythme, ce que l'on appelle la «voix juste», est la base de la connaissance intérieure des choses. Il serait cependant erroné de considérer ce procédé comme une sorte d'agnosticisme musical. Et ceci pour deux raisons:

1. Les rythmes sonores du monde primordial nocturne, privé d'expression visuelle, ne peuvent être compris que comme des prototypes du mouvement.

2. Le mouvement sonore, lui aussi, a sa logique qui reste autonome, même quand il est accompagné d'un texte (se déroule dans un temps déterminé, fonctions tonales, séquences, accelerando, rallentando, etc.). C'est pourquoi le langage rituel, même quand il est composé de phrases littéraires claires et distinctes, doit toujours être porté par un flux musical élémentaire et naturel.

Par ce flux élémentaire et naturel, j'entends quatre sortes d'émissions sonores, qui se produisent:

a. durant la reproduction exacte d'un bruit de la nature.

b. L'expression vocale spontanée de l'homme comme réaction immédaite sur une impression physique ou psychique (joie, douleur, terreur, etc.).

c. Le transport de rythmes visuels et inaudibles sur le plan acoustique (mouvement ondulant, vagues, rivages).

d. L'action de battre un tambour ou de souffler dans un instrument, à condition que cet instrument soit construit à base d'un animal de sacrifice (peau), car toutes les émissions sonores rituelles sont des sacrifices.

Toutes ces sonorités ont donc un sens, bien qu'elles n'aient pas une signification déterminée, tel un mot du langage. Ce sont des forces beaucoup moins limitées qaue les mots emprisonnés dans une détermination linguistique. Elles sont *vāc* (*vox*) parlant un langage logiquement incompréhensible, mais bien compréhensible par son ton, à tel point qu'il est intelligible et par les hommes et par les animaux.

Le support de ce mouvement sonore est l'air. Sa racine primordiale se trouve dans le tourbillon de l'océan du cycle III. L'eau, mise en branle par le vent, avale l'air et forme un entonnoir sonore ou, selon une autre image, elle creuse un puits, la fontaine du *ṛta*, dont la base se lève et se baisse périodiquement et avec plus ou moins de violence. Cette base est le diaphragme du monde. Cette partie du monde primordial est le point de départ du langage en syllabes mystiques, dont l'exécution rituelle a eu lieu dans le cinquième cycle, mais qui pratiquement représente dans le monde concret l'ensemble du monde primordial. Ici la syllabe AUM apparaît prononcée sur le ton caractéristique de ce cycle. On l'appelle «la syllabe blanche», émise en expirant, et servant en même temps à la purification. Par contre, la syllabe HUM, appelée «bleue», est émise en inspirant l'air. Ceci faisant, l'homme avale le H, le son spirituel par excellence. Cette syllabe n'a pas de valeur sémantique, mais son *sens* est: «Il est, Il existe», c'est-à-dire le *brahman* existe, car quand Brahmā retire le souffle, il avale et détruit le monde de la *māyā*, c'est-à-dire de la Non-Vérité, et lorsque le souffle est retenu, il se produit un vide à l'intérieur de l'homme, et c'est là où l'on perçoit l'immuable Vérité. Ce moment culminant est la syllabe rouge AH qui, supprimant toute pensée intellectuelle, permet le contact avec le monde supra-intellectuel et supra-sensible.

C'est ce qu'on appelle la «respiration intermédiaire», ou l'essieu (l'axe) cosmique. Ceci faisant, le yogi arrondit la poitrine, formant la caisse de résonance traversée par la *suṣumṇa* (l'axe du monde et de la Vérité). La respiration est arrêtée et les sons intérieurs deviennent audibles. En ce moment, on voit le «corps sonore de la Vérité» sans qu'uen pensée intellectuelle puisse entraver l'indétermination de ces sons. La valeur ou la direction de l'action d'une syllabe dépend du ton comme expression psychologique de la situation donnée.

Le lait et la solidification de la matière

Le langage des syllabes mystiques pratiqué dans le cycle V aspire à réaliser les sons avec le plus grand réalisme. Dans le sixième cycle du monde concret, cette formulation subit une notable transformation. L'émission des syllabes devient plus mélodique, le flux plus contenu, les syllabes sont souvent liées les unes aux autres et les imitations des syllabes naturelles sont plus stylisées. Les contrefactures prennent un accent plus spécifiquement humain. Le sixième cycle est caractérisé par une sorte de totémisme en déclin, où l'homme se différencie d'une manière de plus en plus nette de l'animal pour en devenir le maître. Il parle encore aux animaux une sorte de langage conforme aux bêtes, mais avec un accent humain. Ceci faisant, l'homme se dégage de son implication à la nature. C'est le cycle de la culture de la terre et de l'élevage.

Le langage du cycle VI tire son origine du cycle IV. Lorsque la bouche de la tête primordiale s'ouvrit, l'œuf du monde creva, l'océan intérieur se déversa et engendra l'océan de lait, c'est-à-dire la première forme de la voie lactée. Le ciel et la terre primordiaux, acoustiques, provoquaient un ciel et une terre semi-concrets, qui dorénavant s'éloigneront dans la mesure où l'Anthropocosme s'élargit. Entre le nouveau ciel et la nouvelle terre du cycle IV se développait un monde intermédiaire, la première Atmosphère constituée par les cycles III et III½.

Cet océan intermédiaire rempli de lait ou d'eau douce fut baratté au moyen du moulinet (le futur poteau de sacrifice ou axe du monde), avec lequel les dieux produisirent le tourbillon résonant du cycle III. C'est ainsi que, par le son et le mouvement de la première matière encore toute liquide, se formaient le premier ciel et la première terre semi-concrets. La force créatrice qui fit naître le cycle IV est le ton sur lequel sonnait la syllabe AUM. Ce ton avait le timbre de la voix d'une vache, dont on dit qu'elle a donné le lait nécessaire à la création du cycle IV. Aussi ce cycle est-il la position cosmogonique par excellence de la syllabe AUM. Elle se trouve sur la frontière entre la Vérité et la Non-Vérité; elle est, dans notre monde concret, la seule formulation possible de la Vérité. C'est pourquoi le *Ṛg-veda* dit: «La vache laitière est la Vérité». C'est devant le poteau du sacrifice (axe du monde) que le chant des *ṛṣi* a produit cette vache. Du souffle sonore de cette vache sortent les eaux, l'éclair et le tonnerre. Son pis est le dieu de la pluie féconde; ses tettes sont les éclairs. C'est Brahmā qui l'a fait sortir du ventre de Varuṇa, l'océan primordial (ventre = bouche, III, devient centre).

D'autres versions disent que son pis est le nuage, et ses tettes *rathāntara* et *bṛhat* (formes du *sāman*). C'est de ces tettes, dit l'*Atharva-veda*, que les dieux ont trait le monde.

Le même *Atharva-veda* attribue à la vache AUM le cycle I qui est également le nombre sacré du tonnerre inaudible. Mais, de même que le tonnerre, la vache obéit au nombre 4, qui est le premier nombre du monde créé (4e cycle). Sa place correspond aux quatre fleuves ou aux quatre trous par lesquels les eaux sonores du *ṛta* se déversent sur la terre et dans l'océan.

Mais tout cela ne forme que le plan arrière du cycle IV, où ce lait, le miel et le chant, qui lui correspondent, est réalisé. Le paysage du sixième cycle est le Paradis, y compris son ambivalence qui, sur le plan du Paradis, apparaît comme la tentation par le serpent. Ce serpent est le serpent ascendant de la *māyā* et, comme nous verrons plus tard, le début de l'orgueil et de la conception géocentrique du monde qui, au lieu de considérer l'atmosphère (la place de la tête primordiale) comme le centre de l'univers, déclare (dans sa pensée) la terre comme le milieu du monde.

Dans ce contexte, il faut signaler un fait capital. Alors que le cycle IV est androgyne, le sixième cycle inclut la distinction des deux sexes. Cette évolution s'étend du quatrième au sixième cycle. La vache AUM, placée dans le cycle IV, est une vache-taureau, un être à double sexe. Mais Agni, le dieu du feu, placé dans le monde au milieu des eaux, est également un être androgyne, à la fois vache et taureau. Or le *Ṛg-veda* dit que Agni, à peine né, demande du lait à la vache et absorbe la nourriture que la vache elle aussi lui demande. Agni et la vache souhaitent donc la même chose. Un autre passage du *Ṛg-veda* nous aide à comprendre cette situation semi-concrète au bord du monde acoustique. A peine né, Agni saisit le pis du père (AUM) et en tire les rayons et la voix. Agni, le chantre du feu, fait donc résonner et rayonner la sainte syllabe. La vache est la caverne de résonance dont l'activité consiste dans sa passivité, c'est-à-dire dans l'attraction du vide. Encore une fois nous nous trouvons en présence de la pensée antithétique. La caverne de résonance est le symbole du désir d'exister. Dans cette caverne résonante pénètre la voix affamée d'Agni pour se fortifier. Et c'est la même chose, c'est-à-dire la voix, que demande la vache – la caverne – afin qu'elle puisse lui répondre (à Agni). La syllabe AUM du cycle IV est la force maternelle dont la résonance régale d'un lait sonore, c'est-à-dire d'un lait pénétré de la force créatrice et nourrissante.

Transposée dans le cycle VI, la syllabe AUM se prononce d'une autre manière, car dans ce cycle le double sexe est dissous et se répartit en homme et femme. Le dualisme est remplacé par la division en deux éléments opposés. Mais la sainte syllabe garde son caractère dualiste et joue un rôle intermédiaire.

La même situation se retrouve avec Soma (voir plus loin). AUM est la force qui réalise le désir d'exister d'abord d'une manière semi-concrète et semi-acoustique. Son vide, c'est-à-dire sa résonance est la forme d'attraction qui attire et renforce la voix du désir. Et quand le cycle VI introduit le mariage entre deux puissances concrètes, AUM reste abstraite, dualiste et sonore comme autrefois; mais sa voix a changé. Elle n'est plus la voix maternelle; elle est le premier mot

par lequel les amants se révèlent mutuellement leur amour. Ce mot est, comme nous le verrons plus tard, la parole de l'aurore. C'est le *brahman* caché qui, d'après l'*Atharva-veda*, a été trait par la vache AUM, pour que le ciel et la terre, la Vérité et la Non-Vérité, la nuit et le jour puissent se marier.

L'expression «traire la vache» signifie toujours évoquer et obtenir quelque chose par le son, par AUM, c'est-à-dire par le sacrifice. L'action de traire se rapporte aussi bien à une seule personne qui se trait elle-même, qu'à une autre personne, une sentence sacrée, une pierre, la nuit, ou n'importe quel autre objet que l'on trait pour obtenir les bienfaits du sacrifice. On trait, dit le *Ṛg-veda*, le bassin du sacrifice aux quatre ouvertures pour le salut et le bonheur de la vache, et ce bonheur de la vache est également le salut de ceux qui vivent du sacrifice de la vache.

Quelles ont pu être les raisons pour lesquelles on a identifié la syllabe AUM avec la vache? Il est évident que la valeur nutritive du lait a pu la rapprocher de la valeur spirituelle, car AUM est aussi un aliment de l'esprit. Mais on a dû encore avoir une autre raison, ou plutôt une raison parallèle. La suite des sons A, U, M aboutissant au silence après l'expiration totale, sert au *brahman* à suivre son chemin qui conduit son âme du monde concret actuel vers les origines sonores et les tréfonds silencieux de l'*ākāça* (origine). Or cette formule semble être le produit d'une inversion, technique très courante de la mystique des syllabes. Donc, si AUM mène de la périphérie de la vie vers le centre (vers le monde primordial), son inversion doit être le son créateur allant des origines au monde actuel. Ce son est MUAH, le beuglement de la vache. Les *Upanishad* confirment notre supposition: M est le ciel, c'est-à-dire le monde primordial; U, le monde intermédiaire, A, la terre.

Le tissage

Le temps entre l'ascension du soleil après la minuit (IV) et son apparition visible à l'horizon (VII) est la période dans laquelle la matière liquide issue du son se solidifie progressivement. Les principaux symboles de cette matière sont les plantes aquatiques, les cristaux, les cheveux et le fil.

Nous nous occuperons ici uniquement du fil, sortant de la bouche créatrice durant le cycle V. Dans les coutumes populaires, ce cycle correspond aux chambres des fileuses, dont le labeur s'effectue durant la nuit. Dans la mythologie, ce fil est un fil d'araignée, préparant la toile de la *māyā*. Aussi le créateur du monde concret est-il souvent symbolisé par une araignée.

Le travail de filage terminé, on passe au tissage à la première lueur du jour au cycle VI, afin de créer le monde VII. Ce travail est réalisé par une araignée à six pattes, ou par un métier à tisser où six fils, plus le fil de la navette glissant entre les dents de la bouche, se concentrent dans le cercle VI ½, correspondant au III ½ du monde primordial. Selon l'*Atharva-veda*, ce furent les sept *ṛṣi* (les rythmes du 7 intérieur) qui reproduisirent cette forme du sacrifice du monde primordial dans le monde concret, pour y créer le septième cycle (VII extérieur). A cette fin, ils

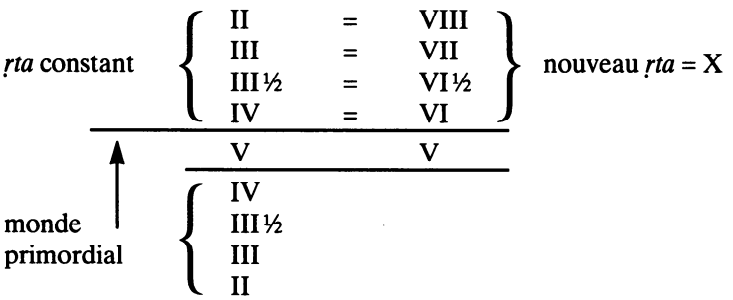
fixaient les fils au moyen de six piquets enfoncés dans les deux mâchoires, qui sont le ciel et la terre. En faisant basculer ces mâchoires par leur chant, ils tissaient l'aurore à l'aide de sept fils, car la mélodie leur servait de navette. Et ils chantaient des rythmes différents suivant la force ou les dieux qu'ils désiraient créer.

Quand les *ṛṣi* tissent et chantent l'aurore au VI½, ils trouvent l'aide de Brihaspati, le «seigneur des chants», qui repousse les ténèbres avec son souffle émis par sa bouche septiforme, et Rohita – soleil matinal appelé «taureau des chants» – étend le tissu de lumière. La aussi, la force provient de la syllabe AUM, tissée dans le panneau par la voix de la vache, dite «vache rouge». C'est elle qui crée le monde visible et tangible. Bien des mythes de création, faisant abstraction des cycles I à VI, ne commencent qu'avec le cycle VII et, conformes au nombre de ce cycle, divisent le temps de la création en sept jours. Parfois on commence aussi avec les ténèbres; dans ce cas, on rattache immédiatement le 7 intérieur (le III½) au VII extérieur.

Depuis le début de la création, la syllabe AUM, née du soleil-chantre, a passé trois étapes. Sonore et humide par nature, elle a pénétré les eaux, ensuite le fil, puis le tissu. Et voici qu'elle produit le son-lumière, car c'est elle qui fait monter le soleil. Il y a cependant une curiosité fort intéressante à remarquer. Les mêmes *ṛṣi*, les 7 rythmes primordiaux, qui avec la syllabe AUM ont fait partir le soleil depuis sa base nocturne (III½) vers l'horizon, y célèbrent *aussi* son arrivée. Comment expliquer cette situation? Par la bienveillance des dieux vis-à-vis du monde de la *māyā*. Ils prononcèrent les III½ de AUM en 7 temps, créant ainsi le VII intérieur, précurseur du cycle VII extérieur.

Comme le monde, en s'agrandissant de plus en plus, s'était éloigné à tel point de ses origines, le monde primordial est devenu presque imperceptible. On n'entendait plus le son du rta constant ou éternel enfermé dans les cycles III et III½. La lumière du cycle VII «cachait» (pour ainsi dire) le son de la nuit créatrice. On ne voyait plus que le tronc et les branches de l'arbre du monde, et on oubliait ses racines sous terre.

C'est pourquoi les dieux créèrent un nouveau *ṛta* VI, VI½, VII, c'est-à-dire une place pour le culte, pour permettre aux hommes un contact avec le monde primordial au moyen d'un plan d'analogie. Ce nouveau rta comprend VI: la libération de la pétrification par le sacrifice, VI½, le mariage de la Vérité et de la Non-Vérité ou du ciel et de la terre pendant l'aurore et, en plus, le rite qui protège les hommes contre le voile de la *māyā* durant la lumière du jour.



L'aurore permet une vision, bien que voilée et analogue, sur le *ṛta* éternel. C'est pourquoi on la considère comme un son-lumière.

Ce rapport entre les deux *ṛta* crée une situation qui serait parfaite si les deux *ṛta* se superposaient réellement. mais rien que par le rapport d'analogie, ils font entrevoir la perfection, c'est-à-dire le nombre X, car III + VII ou III½ + VI½ font X. Dans le monde primordial, le X est le nombre égal à 0, où se trouvent les dix centaines de chevaux dételés du chat solaire, c'est-à-dire la place du soleil immobile, le centre de la Vérité ; d'autres versions désignent cette place comme le lieu des dix mille soleils de la région cardiaque du monde. Le *Ṛg-veda* dit que le dieu Indra et les dix mille *navaga* trouvèrent ce soleil après avoir chanté pendant dix mois dans les eaux. Dix mille chevaux sont dételés dans le *ṛta* constant. Et dans le nouveau *ṛta* un cheval à *sept* noms tire la roue solaire munie de trois *moyeux*, par lesquels passe l'axe du monde.

Musicalement, c'est-à-dire du point de vue de la série harmonique, le rapport III : VII donne une tierce neutre. L'aurore n'est donc pas encore (comme nous l'avons déjà vu) le rapport parfait. Celui-ci ne s'établit que dans le cycle VIII, où le rapport II : VIII donne une octave, c'est-à-dire la consonance la plus parfaite possible dans le monde concret (la dernière perfection serait l'unisson).

Cette extension de la syllabe AUM, siège de toutes les forces, est exprimée par la formule suivante : AUM a 2 têtes, 3 pieds, 4 cornes et 7 bras. Cela veut dire qu'elle a son origine dans le centre dualiste du monde primordial et qu'elle a 3 sons et demi. Ce sont les 3 morae, mouvements de la pensée sonore, plus le son expiratoire. Mais la durée totale, c'est-à-dire son extension dans le monde spatial et temporaire, est de 7 temps. III½ est le solstice d'hiver, VII l'aurore printanière.

Arrivée à ce point, la syllabe AUM touche la fin de son champ d'action nettement perceptible, car avec l'éclosion de la lumière, la connaissance réalisée par la perception du son cède à la pensée abstraite basée sur les impressions optiques. Au lieu de s'approprier les sous-substances de la nature, l'homme du cycle VIII crée des notions et des idées générales qui introduisent la pensée formaliste. Les noms des objets ne sont plus leurs rythmes originels, mais des mots qui désignent ces objets. Les noms ne sont plus des voix créatrices, mais l'expression d'une sorte d'inventaire des objets existants.

Or, pour permettre à l'homme de rester même dans ce monde trompeur proche de la Vérité, le nouveau *ṛta* s'étend jusqu'au cycle VIII, c'est-à-dire jusqu'au point où les deux serpents se réunissent de nouveau avec la Vérité centrale (voir fig. 3). Mais cette confluence ne se réalise pas facilement. Elle n'est plus sonore comme l'aurore, elle est purement spirituelle.

Le plus grand danger pour l'homme vivant à la lumière du jour est son égocentricité. Elle est si grande que l'homme déclare même sa terre comme le centre du monde et considère le soleil comme un satellite de la terre. En plus, la tête primordiale étant oubliée, il considère la tête de *son* Anthropocosme comme le ciel et comme le siège du créateur.

Le soleil n'est plus Ātman, le créateur et l'embryon du centre de l'univers, mais un astre qui se lève et se couche. Il change de nom suivant sa position. Il est successivement Mitra-Varuṇa, Agni, Soma, Savitar, Rohita. Il est Indra quand il

atteint son maximum de clarté. Par la *māyā*, la vue héliocentrique est devenue géocentrique. Mais c'est la vue conforme à l'homme, et même un cadeau précieux que les dieux ont fait aux hommes. C'est pourquoi le *Ṛg-veda* dit: «de voir le soleil et la lune marcher au long du ciel, nous sommes heureux de pouvoir croire en Toi, Indra» (qui conduis le char du soleil).

Le passage entre l'aurore et l'éclosion de la première lumière du jour est le lieu où se produit la «seconde naissance» du soleil et la renaissance rituelle de l'homme, délivré de la pétrification menaçante du cycle VI grâce au nouveau *ṛta*.

Le nouveau *ṛta* est le centre du chant rituel, ce qui veut dire que le chant rituel relie les cycles III et VII. Il a été démontré que le mot *ṛta*, traduit généralement par «ordre» ou «loi», signifie plutôt *Vérité*, et en particulier la Vérité exprimée par le chant. Mais au fond, il n'y a pas de contradiction entre ces deux traductions parce que le chant rythmé est la force acoustique, fondamentale de l'ordre ou de la loi cosmique.

Le *Ṛg-veda* dit: «Le soleil brille par le chant, né de la Vérité» – «C'est par le chant que nos ancêtres gagnaient leur profonde reconnaissance». La Vérité éternelle est le silence, ou un son à peine perceptible. La Vérité accessible est un son en mouvement. C'est pourquoi les chevaux, traînant le char solaire, sont souvent désignés comme des chants de louange. De même, le timon du char de Sūrya est composé des hymnes.

Dans les rites de sacrifices qui se déroulent pendant l'aurore, le principal propagateur est le dieu Soma. Ici nous trouvons une autre image pour l'activité de la syllabe AUM dans le liquide, à savoir le breuvage sacré offert aux dieux. Soma est une plante qui, écrasée dans un pressoir rituel (VI), coule comme un jus murmurant dans le vase du sacrifice. Pour ce murmure produit par le jus, Soma passe pour être le chantre du sacrifice, ou le sacrifice sonore proprement dit.

Le sacrifice de Soma

La partie la plus importante du nouveau *ṛta* est le sacrifice de Soma, «accompagné», ou plutôt rendu effectif par le chant du *Sāma-veda*. La plante et dieu Soma, écrasée par deux pierres qui «parlent un rythme sonore», fournit le breuvage qui enchantera le dieu Indra. Le pressoir réalisant le sacrifice est souvent nommé «les dix doigts» ou «les dix rènes qui guident les chevaux» (c'est-à-dire le chant du liquide) vers le récipient du breuvage. C'est au sixième cycle qu'appartiennent les deux pierres du pressoir dans lequel Soma est trituré pour aboutir au VI½ de l'aurore. Pendant cinq jours, les dieux sacrifiaient le Soma, et c'est au sixième jour qu'ils réussirent à le mener à bonne fin.

Le sixième cycle renferme un grand nombre de traits caractéristiques. Je n'en cite que quelques-uns: la création de l'humanité actuelle, l'abolition de la gemellité dans le monde profane, le mariage, la distinction entre les animaux, et le nouvel homme, qui dorénavant sera leur maître, la présence de l'homme au Paradis et sa première chute. Cette nouvelle humanité, qui dès sa naissance se différencie des

animaux, possède une charpente osseuse considérée comme une pierre. Cette ossification résulte de la première chute provoquée par le serpent de la *māyā*, qui introduisit la pesanteur du squelette, l'orgueil de la géocentricité et de l'égocentricité. Mais elle provoque également la pétrification du cœur, de la vie rituelle et de la formalisation ou extériorisation du sacrifice. C'est pourquoi le cycle VI implique la décision de l'homme devant l'alternative ou de rester sensible à son créateur au moyen du sacrifice, ou d'ignorer ces rythmes sonores pour s'adonner totalement à un monde visuel et égocentrique. C'est la décision qui tombe déjà au Paradis: garder un cœur et une oreille ouverts au chant de la grâce ou se fermer en se séparant des sources de vie... et de la joie créatrice (voir le mort qui chante).

Le symbole de cette situation critique est la pierre ou le rocher, qui offre une résistance; le roc est un obstacle. La pétrification signifie: endurcissement, fécondité et concentration, quand elle est pleinement vécue et, grâce au sacrifice courant, surmontée par la libération dans le rite, par l'ouverture de la bouche qui chante. D'autre part, la pétrification définitive symbolise l'orgueil, la vanité et la stérilité, quand elle n'est plus sentie comme un obstacle, mais comme un domicile agréable. Dans ce cas, la gorge reste serrée. Souvent, cette double situation est représentée par une caverne, dont la porte est ouverte ou fermée, résonante ou non-résonante.

Il y a donc dans ce cycle VI une part de culpabilité, qui dans la tradition védique apparaît (entre autres) dans le rapt du breuvage sonore de Soma, dans des calomnies infligées à des personnes innocentes, ou des actes de jalousie, voire des meurtres (*asūra*, dieux déchus). Tous ces péchés peuvent être lavés par le chant «alala» des fleuves ou par le son-lumière de l'aurore. Le chant est un purificateur de l'âme, les eaux nettoient le corps. C'est pourquoi la purification est un acte caractéristique du sacrifice de Soma. Soma, trituré au son rythmique du pressoir, produit un sifflement et coule ensuite comme un jus sur le filtre placé sur le vase du sacrifice. Ce filtre, qu'il passe en murmurant pour se purifier, est l'aurore, car il existe une étroite liaison entre les mâchoires du pressoir et le métier à tisser. Le tissu est le filtre qui purifie Soma. C'est dans l'aurore que Soma jette les bases pour la nouvelle humanité en ouvrant l'accès aux trois plans de la vie, de la vie sexuelle, végétative et spirituelle.

Dans le neuvième livre du *Ṛg-veda*, il est souvent question de Soma et d'Agni fécondant les vignes, les vaches, les nuages ou les sœurs d'Indra. La vie végétative est assurée par le jus et l'offrande du beurre ou du lait. La vie spirituelle prend son essor dans le breuvage sonore passant le filtre fabriqué dans un tissu ou dans la peau d'un animal de sacrifice. C'est, selon le *Ṛg-veda*, en chantant au rythme du tambour que le prêtre monte sur le «bateau du *ṛta*». On dit que ce sont les *ṛṣi*, les mètres poétiques, qui l'expédient vers le vase du sacrifice. Sa voix met tout en marche, comme le rameur fait avancer le bateau.

«Soma, en se sacrifiant (c'est-à-dire en se purifiant et se transformant en breuvage sonore), emporte toutes les fautes». sa force est celle du moment précis auquel il agit. C'est le *kaida*, le moment juste, ou inhérent à la situation: c'est le moment de l'aurore printanière. Pendant cette heure, Agni et Soma, le feu et l'eau, se croisent et produisent le dialisme fécond: la chaleur humide. C'est le

dernier moment du dualisme fondamental, car peu de temps après, ce dualisme se dissout en éléments contraires. Agni, la chaleur solaire, descend définitivement sur terre, et Soma, l'humidité, monte comme le brouillard vers le ciel.

Le sacrifice du Soma s'achève quand il se met au service du soleil, c'est-à-dire quand il offre son breuvage sacré au dieu Indra, qui à partir du cycle VII (qui inclut la vision géocentrique) conduit le char du soleil. En se mettant ainsi à la disposition de la lumière, Soma participe à la création du langage articulé et imagé, qui est l'œuvre d'Indra. Nous reviendrons sur cette question du langage, qui en ce moment se distancie de la musique (langage normal). Pour l'instant, achevons le portrait de Soma, dont on dit qu'il est expert en paroles sonores, et même capable de prendre la voix du tonnerre.

Quand on sollicite Soma d'élever sa voix, on lui dit: «Aiguisez la pointe de votre langue», «Mettez votre chant comme une flèche sifflante sur l'arc». A la pointe, c'est-à-dire à la tête du troupeau, allez voir la vache AUM. C'est grâce à la force de la langue triforme de Varuna du monde primordial que Soma transporte ce son sifflant du cycle III au cycle VII.

Ceci faisant, il joue le rôle de l'arbre du monde qui relie tous les cycles par le centre commun de ces cercles concentriques. C'est pourquoi on identifie Soma avec cet arbre, ou on dit que cet arbre – l'axe du monde – sort de son nombril. Que cet arbre (Soma) chante, ressort clairement d'un passage du *Çatapata Brahmana* disant que l'arbre issu du nombril de Soma sort de la bouche du chanteur. D'autre part, on désigne Soma aussi comme un oiseau qui se pose sur les branches de cet arbre. En fait, Soma est le jus, ou le «lait sonore», dont les gouttes tombent de l'arbre de la vie. Et au pied de cet arbre se trouve la fontaine où jaillit la source qui régale des eaux de la vie. Un jet d'eau monte en résonant à l'intérieur de cet arbre et redescend sur la terre. Soma est le symbole de la circulation des eaux fécondes, bref du cyclose. Aussi est-il appelé le *barde*, ou le chanteur divin des eaux. En fait, chanter et sacrifier signifient le même phénomène. Et il en est de même pour écouter et boire ou manger. La musique rituelle est un sacrifice, et le fait de l'entendre équivaut à un repas. La musique est le repas des dieux et un aliment pour ceux qui cherchent le contact avec ces dieux. Entendre le chant sacré, c'est boire ou manger la substance acoustique du monde; boire le breuvage sacré, c'est entendre la parole sainte. Le *Ṛg-veda* dit que «les chanteurs touchent le roi Soma avec la bouche. Pour leur salut, les breuvages se réunissent dans un chant de louange». Soma est le patron du chant rituel, appelé *Sāma-veda*.

Le *sāman*

Le *sāman* est le chant qui donne sa vigueur au sacrifice du Soma. Les assistants au culte y participent par le fait qu'ils unissent leurs voix à celle du Soma et qu'ils boivent le breuvage.

Alors que les textes du *Ṛg-veda* sont récités ou psalmodiés à l'intérieur d'un intervalle de tierce, le *sāman* est nettement mélodique et se déroule dans un

espace tonal bien plus ample, organisé par une gamme à sept degrés. Ces deux formes fondamentales, celle du *Ṛg-* et celle du *sāman*, accusent toujours un demi-ton, qui pourrait correspondre au passage du cycle VI ½ au VII. (Mais c'est une supposition, pour laquelle je n'ai pas de document.) Par opposition au *Ṛg-veda*, dont la récitation suit le mètre poétique, le *sāman* accuse un rythme bien plus complexe. A côté des textes originaux, souvent presque ou totalement incompréhensibles, le *sāman* se sert aussi des textes du *Ṛg-veda*, bien que parfois extrêmement déformés. En plus, il intercale – sans égard pour les données sémantiques ou grammaticales – des syllabes sonores nouvelles, ou des voyelles tirées du texte, mais longuement prolongées. Par ce procédé, la force sonore enfermée dans les mots du langage normal est libérée et répartie sur une longue ligne mélodique. La syllabe AUM se place généralement au début et à la fin du chant. Parfois intercalée, ou plutôt suggérée au milieu du chant par un léger murmure, elle doit causer l'identification du chanteur avec le plus haut *brahman*. Le *sāman* est un bateau qui conduit vers les dieux, toujours sonores.

Sa musique constitue un répertoire de formules, toujours répétées d'une façon plus ou moins analogue au cours d'un chant. On adapte le texte à ces formules préexistantes. La musique est donc prédominante. Pourtant ce flux mélodique est parfois interrompu par des interjections, plus ou moins semblables aux éléments du langage syllabique. Mais dans son ensemble, le *sāman* est une sorte d'amplification des sons mystiques, liés entre eux pour former un ensemble mélodique, en s'appuyant sur la suite des voyelles du texte, pour mettre leur sonorité en valeur.

Par opposition au langage des syllabes mystiques, le *sāman* n'imite pas les bruits de la nature. Sa structure fondamentale se déroule dans un réseau tonal divisant l'octave en 22 parties, appelées *çrūti*. Et à l'intérieur de ces 22 *çrūti*, on choisit une gamme de 5, 6 ou 7 degrés bien distincts. Or *çrūti* veut dire «révélation divine». Le nombre 22 se retrouve aussi dans d'autres cosmogonies. Il est probable que – de même qu'ailleurs – ce nombre se compose de $3 \times 7 + 1$ (encore 3 et 7, mais multipliés. 21, nombre total des 10 cercles doubles).

Le *Çatapata Brahmana* dit que le langage de l'univers se compose de quatre parties, et que ce n'est qu'un quart de ce langage qui est propre aux hommes. Selon d'autres traditions, un quart appartient aux dieux, un autre aux morts, un troisième aux hommes et le dernier quart aux animaux. La *Chāndogya Upanishad* souligne que les voyelles viennent d'Indra, les sifflantes (Ç, Ṣ et S) et aspirées (H) de Prajāpati, les *mutuae*, c'est-à-dire toutes les consonnes, appartiennent aux morts. Parfois on attribue aussi à chacun des sept sons des dieux, les hommes, le bétail, les herbes; mais ces traditions sont très contradictoires. Ce qui est sûr, c'est qu'on cherchait à concentrer dans ces sept sons l'ensemble de l'univers, en soulignant la grande participation des dieux et des morts, et son aboutissement au dieu de la lumière, Indra.

Bien que le chant du *sāman* ne se plie pas au mètre poétique des textes, il adapte quand même son rythme. D'après le *Ṛg-veda* (I, 144), ce rythme constitue la base dont le mètre a pu être déduit. Le rythme est primaire, le mètre est une schématisation secondaire, tirée du chant. La base rythmique est fondée par

certains types de mouvements qui se reflètent probablement dans les *vṛtti*, que la littérature moderne appelle «rythmes oratoires». Le *sāman* est une combinaison entre les rythmes naturels et les mètres réglementés de la poésie (positin intermédiaire aurore-lumière, chant-langage).

Les différentes formules constituant les élans rythmiques du *sāman* ont une importance capitale, parce qu'ils incarnent les membres, ou même la colonne vertébrale du créateur Prajāpati, qui avec son fils Soma forme l'arbre du monde, ou l'axe de l'univers. Leur essence est toujours la même. Les premiers dieux et les premières offrandes de sacrifice étaient des rythmes.

Le *Çatapata Brahmana* nous a conservé un grand nombre de ces rythmes fondamentaux. A l'énumération de leurs noms elle ajoute pour chaque mètre l'objet visé et la façon d'agit sur cet objet. Par exemple: l'Infini est touché par le rythme appelé «océan» ou «chant de louange»; les aliments sont atteints par le rythme «avaler» ou «investir»; le souffle est touché par un rythme appelé «fleuve», ou «la terre», qui correspond à la Gāyatrī composée de 3 × 8 syllabes. Le ciel est contacté par le mètre «Bienheureux» de 23 syllabes; Indra par *triṣṭubh* de 44 syllabes, etc. (nature du rythme = sa fonction!).

Malheureusement, les rythmes avec lesquels ces mètres furent lancés n'ont pas pu être communiqués, car leur réalisation ne peut se transmettre qu'oralement, c'est-à-dire directement par le gourou à l'élève.

Il nous reste cependant quelques indications sur certaines pratiques. D'abord, il faut que le chanteur commence à organiser les mélodies et les textes selon leur rythme, c'est-à-dire d'après leurs fonctions. Ensuite, on recommande de changer souvent de mètre, parce que les mètres – de même que les animaux traînant un char – se fatiguent. Pour atteindre un dieu (grâce au rythme qui lui convient), on commence par chanter seulement le premier quart du vers. Puis on recommence en poussant jusqu'à la moitié du même vers. Après avoir repris le vers pour la troisième fois, on va avec plus d'élan jusqu'aux trois quarts, dont la fin touche la frontière du règne des dieux. Une autre règle dit: on avance considérablement avec sept vers, mais avec le nombre 7 on n'arrive pas jusqu'au bout. Avec 9 vers, on pénètre dans le monde intermédiaire; avec 10 vers, on surmonte le dernier obstacle.

Ce dixième vers doit s'évanouir dans le silence, parce que 10 est égal à 0. Par ce dixième son, on passe au son inaudible et immortel appelé *nāda*. Comme chant audible, le *sāman* ne s'étend donc que du cycle III au cycle IX. Au cycle VII (aurore), il est nommé l'utérus maternel des dieux. On rapporte qu'à cet endroit, c'est-à-dire pendant l'aurore, ces dieux, nés comme des mortels, ont vu le *sāman* de leurs propres yeux. Alors ils réfléchirent de quelle manière ils pourraient devenir immortels. Et, après avoir fait des austérités, ils virent les chants et ils se mirent à les chanter; et voici que leurs os disparurent et qu'ils prirent le chemin de l'immortalité. Cela veut dire qu'en passant du cycle VII au VI qui renferme la pétrification ou l'ossification, ils s'engagèrent par V et IV sur le chemin menant au monde acoustique primordial, qui est en dehors de l'espace et du temps, donc immortel.

Selon une autre version, ces dieux entendaient le lait, c'est-à-dire le souffle sonore, de la vache AUM. Faisant des sacrifices, ils se rapprochaient du pis de la

vache. Après un certain temps, ils voyaient seulement 3 tettes, ensuite plus que deux, et finalement une seule. Cela veut dire qu'au début, ils voyaient et entendaient les 3 sons A-U-M, ensuite seulement U-M, et finalement il ne restait que le M. A ce moment, ils se sentaient si proches de la réalisation de leurs vœux qu'ils renonçaient même au lait, c'est-à-dire qu'ils expiraient par le son S. Et quand ils cessèrent de respirer, ils devinrent immortels.

Cesser de respirer veut dire: voir l'Éternité après la mort; et si le yogi prononçant AUM arrête sa respiration durant ses méditations, il accomplit un acte d'analogie.

Le *sāman*, pénétré du souffle de la vache AUM, est le chemin vers la mort, suivie de l'immortalité *si* le mourant expire avec la sainte syllabe sur les lèvres. Par elle, il entre dans la substance sonore de l'univers qui, en devenant inaudible, devient immortelle. Ce *sāman*, dit le *Çatapata Brahmana*, est la Vérité.

AUM-AMEN

Pour devenir immortels, les hommes prennent donc le même chemin que les dieux nés pendant l'aurore (qui ne sont pas l'éternel *ātman*, éternel et inaudible). Sous ce rapport, ces dieux nés pendant l'aurore sont liés aux hommes par la base commune constituée par le son. Le moment de leur naissance coïncide même avec la position cosmogonique de la naissance des hommes, ce qui établit même une sorte de parité entre les dieux nés mortels et les hommes. Mais comme ces dieux ont gagné l'immortalité avant les hommes, ils deviennent une sorte de saints, d'intercesseurs, dont les rythmes sont *accessibles* aux mortels.

D'autre part, ces dieux, étant des rythmes sonores, ont aussi besoin des hommes. Bref, il y a une interdépendance acoustique.

On dit que quand les dieux ont épuisé la force de leurs rythmes, les chanteurs terrestres doivent venir à leur aide. Alors les mètres terrestres volent comme les oiseaux vers les dieux qui ont soif. Au lieu des oiseaux, on cite aussi des vaches ou des bêtes de somme qui, traînant le char du sacrifice vocal, secourent les dieux. Le chant des mortels nourrit les dieux. Voici quelques passages du *Ṛg-veda*: «— Avec l'offrande à la main et le chant dans la bouche, nous secourons les dieux. — Que mon chant soit un aliment nourrissant pour Indra. — Mon chant est plein de beurre et de miel. Il est une viande exquise pour le dieu affamé».

Un chant de louange fait littéralement grandir le dieu auquel il est adressé. Mais tous ces dieux sont les dieux de la *māyā*, nés pendant l'aurore, au point de rencontre de la Vérité et de la Non-Vérité, ils sont les saints du monde concret. Le dieu du monde acoustique est dans le monde primordial. Néanmoins, la relation entre le monde primordial, les dieux de l'aurore et les hommes repose essentiellement sur l'audition. Le siège de Brahmā est dans l'oreille.

Une condition *sine qua non* est la continuité du sacrifice sonore. Il faut qu'il soit ininterrompu comme la colonne vertébrale, car la moindre fissure ou la moindre interruption de la respiration peut permettre aux démons de se glisser dans le flux du rythme.

La position cosmogonique du *sāman* s'étend du cycle V au cycle VII, tout en étant pour ainsi dire suspendu au III et au IX. De cette position est dérivée l'organisation de ses formes: la répétition ternaire des formules fondamentales et la division d'un chant en 5 ou 7 parties. Ces différentes phases sont associées principalement aux 5 ou 7 étapes de la marche du soleil et aux plans de la vie attribués à ces différents stades (dieux, saisons, âges, etc.).

Le *sāman* est la formule sacrée élevée à son plus haut niveau. Il est l'essence du sacrifice, parce qu'il est le plein consentement à l'offrande du souffle vital par le son. Les deux formes les plus vénérées, le *rathāntara* et le *bṛhat*, sont les formules secrètes qui – telles un bateau à voiles – se dirigent vers les dieux. Mais là encore, le rôle de l'homme est de la plus grande importance, car quand le prêtre prend le vase rempli du breuvage sacré entre ses mains, c'est le chanteur qui y met la force. L'enthousiasme de Soma, la sainte volonté des sacrifices, provient de l'enchantement que la mélodie humaine lui confère (*Ṛg-veda* IX, 71, 3).

Les *cakra*

Notre hypothèse sur le son Ṣ, partant de la pointe de la langue de Soma, est confirmée par la doctrine des *cakra*. Cette doctrine, pratiquée par les yogis, divise le corps humain (considéré comme microcosme) en 7 centres, lotus ou *cakra*, qui correspondent aux cycles III à IX. Chaque centre (*cakra*) est le représentant d'un ou de plusieurs organes du corps et d'une série de sons, exprimés par les lettres de l'alphabet. Le point de départ est le *parabindu*, un point géométrique inaudible de triple nature formant une unité. Ce *parabindu*, en se fendant, se manifeste: 1. comme *nāda*, qui est un son indifférencié; 2. comme *bindu* (expiration nasale); et 3. comme *bīja* (racine des consonnes). Ces trois données élémentaires se situent au cycle III, constituant le triangle équilatéral nommé le triangle du vœu divin de créer le monde.

Les 3 sons correspondants sont A-KA-THA du monde primordial. Chacun des 3 côtés du triangle renferme 16 sons, et dans chaque angle se trouve encore un son. Cela fait 51 sons. La série des 16 sons du premier côté du triangle, portant 16 voyelles, commence avec la lettre A, le deuxième côté commence avec K, le troisième avec TH, = AKATHA. A est la forme acoustique du larynx, KA du cœur et THA du nombril. Voici le monde souhaité par le créateur: le triangle AKATHA formant un nombril, un cœur et un larynx, et dont le créateur lui-même est la tête contenant cette idée sonore.

Or, dès que la volonté d'exister (*mānas*) se manifeste, *nāda* (le son indifférencié et originel) se manifeste en forme de spirale sonore, symbolisée par un double serpent nommé *kuṇḍalinī*. Enroulé dans le sommeil primordial, il se lève au cycle III½ avec un sifflement S, correspondant au *cakra* du coccyx (de l'Anthropocosme), et atteint, après avoir traversé en ligne hélicoïdale le sexe, le cœur et le larynx, la pointe de la langue. Arrivé à ce point, le front et le nez lui opposent le son spirituel H, sur quoi le serpent se retire et retombe dans son sommeil.

Ce serpent est un être double en tant qu'il monte et descend autour de la *suṣumṇa*, sorte de colonne vertébrale idéale ou arbre du monde. C'est le bâton de Mercure. Ce bâton, souvent invisible, est la Vérité absolue qui ne connaît pas de forme. Le serpent est la vérité relative et dualiste de la *māyā*, qui tourne autour de la Vérité en créant le monde matériel des formes. Issu de la même racine que la Vérité, il se sépare d'elle au coccyx et y revient dans la région du nez, si elle abandonne le monde matériel. Sinon, elle redescend au point de départ.

Cette image nous montre le double aspect de *Brahman*. La Vérité est le *brahman* comme formulation sonore; la Non-Vérité est *Brahmā* conçu comme un dieu corporel, c'est-à-dire comme une représentation visuelle d'un phénomène qui dans sa véritable nature est purement acoustique.

Ces deux aspects de *brahman* sont deux états de conscience. Dans le premier, l'homme dormant d'un profond sommeil est englobé dans la vie cosmique et, par conséquent, sa conscience reste limitée à la perception des formes. Il se constitue en individu indépendant et s'établit en observateur de la nature. Ceci se produit quand *kuṇḍalinī* le serpent « ferme la porte » de la Vérité absolue. Cette porte est située au cycle III½, au passage du monde acoustique à la création concrète. C'est là où Varuna, le dieu de l'océan primordial, place sa langue triforme, dont on dit que celle du milieu est presque insaisissable.

Voyons maintenant la disposition des lettres de l'alphabet. D'abord quelques remarques préliminaires: la consonne M passe pour être androgyne. Elle s'applique et aux yeux et au sexe. Le coccyx comprend aussi les parties génitales extérieures.

1. Les *cakra* ou centres
3. Cycles I-III: la tête primordiale qui renferme le triangle du plan divin A-KA-THA – larynx, cœur, nombril.
   Par la suite se produit le sifflement du serpent créant le monde concret 6.7. à gauche. III½, coccyx.
5. Situation au moment de l'aurore (représentation classique des *cakra* du yogi en méditation). A partir du cycle III½. Le centre IV, V, VI, 10.

6.7. Les voyelles et les consonnes correspondantes.

8. Solstice, équinoxe.
6. La répartition des lettres de la syllabe AUM.

La voyelle originelle est le O qui occupe le centre, c'est-à-dire le cœur. Cette voyelle O est la voyelle génératrice, qui en se fendant (tel le *parabindu*) produit le A et le U. Quand *kuṇḍalinī* se réveille avec le son Ṣ (7. à gauche), elle passe toutes les consonnes, c'est-à-dire les *cakra* depuis le coccyx jusqu'au cœur, donc en partant des labiales pour aboutir aux gutturales. Au cœur, les sons intérieurs commencent à devenir perceptibles. Puis, en passant par la semi-voyelle Y, *kuṇḍalinī* arrive à la porte de la libération, c'est-à-dire à la bouche où se produisent les voyelles. Ici se réalise le tissu de l'aurore. Et le S sur la pointe de la langue rencontre le H issu du nez.

Dans le chant rituel, les consonnes ou les voyelles mises en relief sont toujours essentiellement celles du cycle sur lequel on désire agir.

Quand les voyelles sont acquises, tout le corps devient plus sonore. Les consonnes obtiennent un corps. K devient KA, TH devient THA, etc. La formule AUM se répartit de la façon suivante (6.). Elle est AUM (Ṣ) lorsqu'on se dirige de la *māyā* vers la Vérité; elle est Ṣ-MUOA quand elle crée le monde.

La bouche, le centre de libération au moment de l'aurore, est le centre du nouveau *ṛta*. Sa position VI_ correspond au III½. Cette relation a donné lieu aux deux types de mythes de création. L'un commence avec III½, c'est-à-dire avec le solstice d'hiver (8.), l'autre avec le printemps, où dans le cycle VII se réalise la création en 7 jours.

Une position de ce genre occupe le livre de Moïse, et également le dieu égyptien Thot qui, après avoir ri sept fois sur le son guttural KHA (7.), le son du cœur, passe à la semi-voyelle Y pour énoncer les voyelles de l'aurore: YAO!

Mais ce cycle VII créateur implique le 7 intérieur. Le KHA est aussi le son du cœur du monde primordial, cet espace entre III½ et VII apparaît aussi dans le livre de Moïse. Dieu prononce d'abord la lumière. Cette lumière sonore ne peut pas être la lumière solaire, puisque le soleil est créé seulement au troisième jour. La lumière sonore initiale est celle du *ṛta* divin: III½ ou 7 intérieur. Les 7 jours de la création sont la matérialisation des sons harmoniques 7 à 14, qui troublent les sons 4 à 7 par l'octave, et divisent les cycles en deux.

Cycles et sons harmoniques		**IV**		**V**		**VI**		**VII**	
Sons harmoniques	*7*	*8*	*9*	*10*	*11*	*12*	*13*	*14*	*15*
Jours de la création	0	1	2	3	4	5	6	7	

0. Lumière sonore du *ṛta*
1. Le ciel
2. La terre
3. Le soleil
4. Poissons et oiseaux
5. Animaux terrestres (serpent)
6. Homme au Paradis
7. Soleil à l'horizon

Revenons aux *cakra*. Le *cakra* du front porte essentiellement le son H, un S très sonore et KṢ. Les yeux et les oreilles sont – de même que le sexe – par le son androgyne M. Prononcés d'une manière nasale, H et KṢA donnent *Haṃsa*, ou son renversement So-Haṃ. Quand on émet cette formule, on arrête la respiration entre les deux syllabes. Ce moment d'arrêt signifie: je suis Lui, je suis Brahman.

Dans le langage courant, le mot *Haṃsa* signifie le cygne ou l'oie, parfois même le canard. Mais l'idée prédominante est le cygne.

Ceci nous amène à jeter un regard sur les étoiles correspondant aux cycles III½ à VII (9.). Les constellations zodiacales sont:

IV	**V**	**VI**	**VII**
Aquarius	Piscis	Aries	Taurus

Au cercle polaire (III, III ½), se trouvent le Cygne et la Grande Ourse (le VII intérieur) du printemps. Non loin de lui brille Orion à 7 étoiles, et dans le Taureau même, les Pléiades, que l'on désigne comme une constellation à sept étoiles, bien qu'en vérité elle en possède seulement 6.

Or, selon la tradition, la septième étoile est celle qui à présent se trouve sur le timon du Grand Chariot (Grande Ourse). Elle a quitté le VI ½ pour aller vers le III ½. Souvent, les Pléiades sont nommées la maison de chasseurs où habitent des filles poursuivies en vain par le grand chasseur Orion. La mythologie grecque nous raconte que Callisto la Grande Ourse, après avoir perdu sa virginité par l'intervention de Jupiter, a été reléguée par Artemis du grand océan à l'océan primordial, c'est-à-dire à sa place actuelle au III ½ ; et de cette place, elle regarde sans cesse vers Orion. Dans d'autres contes, un chasseur fourvoyé arrive au lac des cygnes du monde primordial (cercle polaire). Il voit une jeune fille au bain, lui vole son vêtement de plumes de cygne et l'oblige à l'accompagner chez lui et à se marier avec lui. Mais, après avoir donné la vie à un enfant (cycle VI ½), elle quitte son mari pour rentrer au lac des cygnes. De même, le cygne de Brahmā au cycle III réapparaît comme Indra au septième cycle (encore III-VII). Mais, alors que le cygne Indra continue sa route, le cygne Brahmā se retire pendant l'aurore au cycle III.

Par ces deux cygnes, nous pouvons préciser la signification de l'aurore. L'aurore – la position cosmologique de la musique sacrée donnant une vue voilée sur le *ṛta* éternel – est le mariage entre le ciel et la terre, entre la Vérité et la Non-Vérité, symbolisée par les deux cygnes, c'est-à-dire par le Brahmā de la Vérité et le *brahman* de la *māyā*, représenté par Indra et le char solaire. Ce mariage a été préfiguré par le soleil séduisant l'aurore pour favoriser le développement de cette *māyā*. Et quand cette fête printanière a pris fin, la future mère (l'aurore) se retire au règne de la Vérité pure, nocturne et sonore, et c'est au solstice d'hiver qu'elle met au monde son enfant, c'est-à-dire le nouveau soleil. Cette mère (au *Ṛg-veda* la troisième Uṣā) est le cygne noir, le chanteur qui se retire au Septentrion pendant qu'Indra, le père, est le cygne blanc qui continue sa route en traînant le bateau du soleil au long du ciel. Accompagné d'abord des *marut*, il fait partie d'un groupe de sept cygnes.

Tout cela est l'œuvre d'Indra, un mélange de Vérité et de Non-Vérité, de sons et d'images, de chants et de paroles. Son action est *Satyam*. *Sa* et *Yam* sont la *Vérité*, alors que *T* est la Non-Vérité, mais dominée et enfermée par la Vérité.

Le langage rituel

Étant donné que l'univers s'élève sur une base acoustique, *vāc*, la voix, est un organe indispensable à la réalisation du monde. Mais *vāc* est une «personne» absolument neutre, nous dit la mythologie. Elle n'a pas d'opinion, elle ne prend jamais position. Elle n'est qu'un véhicule de la pensée, car la force n'est ni la voix, ni le mot qu'elle prononce. La force est AUM, qui chevauche la voix. Aussi

une lutte acharnée s'est-elle livrée entre les dieux et les démons pour gagner la faveur de cette personne *vāc*, issue des eaux sonores de l'océan primordial (bouche). Sans elle, aucun sacrifice essentiel, c'est-à-dire sonore, n'est possible; et si les dieux ont fini par gagner la bataille, c'est parce que les démons, leurs adversaires, n'utilisaient pas la voix avec le dévouement sacrificiel nécessaire, mais avec orgueil. Le *Çatapata Brahmana* dit que, orgueilleusement, ils sacrifiaient dans leur propre bouche.

Un jour, *vāc*, gagnée par les dieux, épousa le sacrifice, et de cette union naquit Indra, le dieu du jour. D'autres traditions disent que *Sāma-Veda* mâle épousa *Ṛg-veda* femelle, et que de ce mariage du chant et du langage naquit Indra, qui à son tour créa le langage bien articulé, clair et distinct.

Nous voici devant un autre aspect du langage sacré. Nous avons vu qu'Indra est le dieu du monde géomorphique, qui crée le soleil à l'horizon et élargit l'espace de l'univers grâce à la *māyā*. Aussi le vocabulaire de son langage n'exprime plus l'essence rythmique des objets, mais se limite à les désigner. La pensée rythmique et musicale a cédé le pas à la pensée logique et formaliste, créée pour une humanité qui s'oriente essentiellement par la vue.

Mais, conscient de cet obscurcissement de la réalité ou de la Vérité par la Non-Vérité, ce langage (surtout dans les données mythologiques) a souvent un double sens, ou implique une limitation de ce qu'il dit.

Il est vrai qu'Indra est un combattant tout-puissant... mais l'a-t-on jamais vu? A-t-il vraiment des adversaires? On ne répond pas avec non, mais on pose quand même la question. Et après l'avoir mise en doute, on dit: «En comparaison avec la force d'Indra, tous ces adversaires ne comptent pour rien». La situation reste entre la Vérité et la Non-Vérité, mais cette fois-ci comme un jeu de balance.

Souvent ce langage ne dit ni oui ni non, car la Vérité de notre langage clair et distinct n'est jamais plus que la moitié de la Vérité. C'est parce que la Vérité entière ne peut être exprimée avec des mots de notre langage formaliste.

C'est pourquoi il faut que le langage, pour rester rituel, tienne toujours compte des étapes précédentes, c'est-à-dire du rythme musical et des eaux sonores dans lesquels il est enraciné. Ceci dit, nous pouvons noter neuf traits caractéristiques du langage rituel:

1. Des symboles optiques indiquant des phénomènes sonores (la caverne comme fond sonore, le fils ou la fille du créateur représentant la voix du créateur; le char ou le bateau, un oiseau, une vache ou une flèche pour le chant; boire ou manger pour entendre; sacrifier pour chanter; le verbe traire signifie obtenir quelque chose au moyen de a voix).

2. Les nombres associés à un phénomène caractéristique pour un cycle donné (sept chevaux, sept bouches, sept mains).

3. Les mots homonymes ont la même signification fondamentale ou procèdent l'un de l'autre, bien que leur valeur sémantique soit complètement différente (*svara* = son, *svar* = lumière).

4. L'entrelacement logiquement incohérent des plans visuel et intellectuel. Par exemple: «le tissu de la vérité sonore étendue sur le filtre» ou «sur la pointe

de la langue », ce qui veut dire que la Non-Vérité purifiée par le son est devenue audible grâce au jus du *soma* durant l'aurore.

5. Quand la fonction d'un objet varie au cours du temps, cet objet reçoit un autre nom exprimant la variation de cette fonction. Avant de paraître à l'horizon, le soleil est un poisson, en se montrant à l'horizon il est un veau, puis un taureau ou un cheval.

6. Le flux rythmique a une telle importance que les chants doivent être classifiés selon les mètres.

7. Dans leur essence, les hymnes sont des chants de louange, dont la musique nourrit les dieux.

8. La substructure du langage sacré est essentiellement musicale, et c'est de là que procèdent ses formules linguistiques parfois tellement énigmatiques. En principe, le langage rituel védique cherche à s'exprimer simultanément sur deux, sinon trois plans différents.

9. De là s'explique le caractère ambivalent de ses expressions.

Ce langage kaléïdoscopique est la conséquence de sa substructure multiforme résultant de la superposition des différents cycles. On aurait tort de vouloir l'expliquer par un plaisir à la cryptomanie. Il est possible que, conformes à la nature des cycles IV à VI, beaucoup de formules soient des reflets d'images perçues dans le rêve. En plus, il est normal que l'idée de « traire la vache » pour « obtenir la véritable nourriture » soit toujours présente chez un peuple d'éleveurs de bétail.

D'autre part, la réunion de plans hétérogènes doit obéir à une intention bien définie. Prenons quelques exemples : « étendre le fil de la Vérité sur le filtre » ou « la vache dont le veau est le soleil, la corde d'attache un mètre poétique, le pis un nuage, les tettes des chants ». Une telle combinaison de plans différents sert tout simplement à faire sortir la Non-Vérité ou l'irréalité du monde de la *māyā*, formulé par notre langage formaliste. Ces associations d'images hétéroclites mènent la pensée qui, tout en étant abstraite, se réalise au moyen d'images et de notions générales. Elles cherchent à réduire les deux extrêmes : la pensée abstraite pure d'un côté et la conception optique du monde concret de l'autre, à un plan intermédiaire, c'est-à-dire au monde intermédiaire du culte, qui est le chant.

Il n'est donc pas étonnant que la pratique religieuse aboutisse finalement toujours au chant, même quand elle récite des textes en langage formaliste, car ce texte ne peut devenir vrai que lorsqu'il est chanté. On dit que même les événements du passé récités dans les épopées revivent et redeviennent vrais quand ils sont chantés. La présence de la Vérité ne peut être conçue que par le rythme sonore pur de la musique, car le langage, qui est bien plus forme que substance, est incapable d'exprimer un état de choses qui, par nature, n'a pas de forme.

Aussi le yogi qui, pour obtenir le contact avec la Vérité, élimine toute pensée et toute représentation visuelle poursuit dix degrés de méditation. Les deux premiers degrés sonnent *ciṇi* et *ciṇini*, le troisième est un son de cloche qui fatigue, le quatrième un son de conque marine qui inspire des doutes vis-à-vis de notre monde concret. Le cinquième son provient d'un instrument à cordes qui irrite le

palais. Au sixième degré on bat dans les mains, ce qui fait boire au yogi le monde suprasensible. Par le son de la flûte, le septième degré lui transmet la connaissance ésotérique. Au huitième degré, un tambour lui inspire le langage sacré. Par un autre tambour, il acquiert l'invisibilité au neuvième degré et, finalement au dixième degré, un coup de tonnerre l'introduit dans la Vérité absolue de Brahmā.

Sommet de la tête:	passage S	H inaudible
Front-œil:	Kṣ	H M
	bīja ⟶	AUM
Larynx:	a ā i ī u ū r ṛ lr lṝ e ai o au aṃ aḥ	
Cœur:	gutturales	k kh g gh ṇ
	palatales	c ch j jh ñ
	cérébrales	ṭ ṭh
	bīja ⟶	y (j)
Nombril:	cérébrales	ḍ ḍh ṇ
	dentales	t th d dh n
	labiales	p ph
	bīja ⟶	R
Sexe:	labiales	b bh m
	semi-voyelles	y r l
	bīja ⟶	v
Coccyx:	semi-voyelle	v
	sifflante palatale	ç
	sifflante cérébrale	ṣ
	dentale	s
Passage	S ⟶	H inaudible

Répartition des lettres dans les *cakra*.

Bibliographie

Autres publications de Marius Schneider sur la cosmologie et le symbolisme sonore. Bibliographie établie par Robert Günther[1].

1949 «Consideraciones acerca del canto gregoriano y la voz humana», *Arbor* 14 (48): 367-84.

1950 «Vom ursprünglichen Sinn der Musik», *in: Bericht über den Vierten Kongreß der Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft*, Basel 1949. Basel.

1951 «Die historischen Grundlagen der musikalischen Symbolik», *Die Musikforschung* 4: 113-144.

1952-53 «Die Bedeutung der Stimme in den alten Kulturen», *Tribus* (Stuttgart) 2/3: 9-29.

1955 *Singende Steine. Rythmus-Studien an drei katalanischen Kreuzgängen romanischen Stils.* Kassel: Bärenreiter (2e éd. augm. München, 1978).

1959 «Origin of the symbol in the spirit of music», *Diogenes* 27: 39-62.

1960 «Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes», *in*: Roland Manuel (éd.) *Histoire de la musique I* (Encyclopédie de la Pléiade): 131-214. Paris: Gallimard.

1960a «Zur Bedeutung der Flügel», *in: Museion. Studien aus Kunst und Geschichte* für O.H. Förster: 50-57. Köln.

1960b «Sociologie et mythologie musicales», *in: Les Colloques de Wégimont III-1956. Ethnomusicologie II*: 13-22. Paris: Les Belles Lettres.

→ 1960c «Die musikalischen Grundlagen der Sphärenharmonie», *Acta Musicologica* 32: 136-151.

1960d «Musik (II); Religionsgeschichtlich», *in: Die Religion in Geschichte und Gegenwart* Bd. 4 (3e éd.): 1197-1201. Tübingen.

1961 «Die Harmonie der Sphären», *gehört-gelesen* 1: 28-33.

1962 «Das Morgenrot in der vedischen Kosmogonie», *Symbolon* 5: 61-75.

1964 «Die Natur des Lobgesangs», *Basilienses de Musica orationes* H. 2. Basel: Bärenreiter.

1964a «Jucunda laudatio», *in: Rassegna gregoriana II*: 80ff. Venise.

1967 «Pukku und Mikku. Ein Beitrag zum Aufbau und zum System der Zahlenmystik des Gilgamesh-Epos», *Antaios* 9: 262-283.

1968 «Le symbole sonore dans la musique religieuse ou magique non européenne», *in*: Jacques Porte (éd.) *Encyclopédie des musiques sacrées* vol. 1: 53-79. Paris: Labergerie.

1970 *Il significato della musica.* 2e éd. Milano: Rusconi.

1970a «La notion du temps dans la philosophie et la mythologie védique», *in: I valori permanenti nel divenire storico.* Instituto accademico di Roma. Firenze: Vallechi.

1971 «Natur und Ursprung des Symbols», *Zeitschrift für Ganzheitsforschung* (Wien).

1973 «La coppia simbolica 'musica e pietra'», *in: Conoscenza religiosa.*

1973a «Die Grundlagen der Kultsprache in der vedischen Kosmologie», *in: Sprache und Sprachverständnis* (hrsg. v. Th. Michels). Salzburg: 13-60.

1973b «Das Schöpfungswort in der vedischen Kosmologie», *in: Musicae scientiae collectanea, Festschrift für K.G. Fellerer.* Köln: 523-526.

1974 «Der wahre Don Juan», *Zeitschrift für Ganzheitsforschung* (Wien).

1976 *Le chant des pierres. Études sur le rythme et la signification des chapiteaux dans trois cloîtres catalans de style roman.* Milano: Archè.

1978 *Singende Steine: Rythmus-Studien an drei romanischen Kreuzgängen.* München: Heimeran. 123 p. (2. erw. Aufl.).

1979 «Klangsymbolik in fremden Kulturen», *Beiträge zur harmonikalen Grundlagenforschung* (Wien).

1980 «La symbologia del asino», *Conoscenza religiosa.*

---

[1] Certaines références nous ont été communiquées de façon incomplète et il nous a hélàs été impossible de les compléter. Nous avons néanmoins résolu de les maintenir dans cette bibliographie en raison de leur intérêt particulier (ndlr).

1980a «Urweltmythos und Sphärenharmonie», *in: Festschrift für R. Haase* (Eisenstadt): 95ff.

1981 «Lobopfer, sacrificium laudis (Vom Urrhytmus zum gregorianischen Choral)», *in*: B. Moser (Hrsg.), *Das christliche Universum* (München): 14-23.

1982 «On Gregorian chant and the human voice», *The world of music* XXIV, 3: 3-21.

1984 «The birth of the symbol in music», *The world of music* XXVI, 3: 3-21.

1985 «Die Musik im symbolischen Denken», *in: Organismus und Technik* (Luzern), Loseblatt-Folge Nr. 28.

1990 «Kosmogonie», *in: Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* (Kassel) 14: 9-51.

LA NAISSANCE DU CHANT À MAEWO (VANUATU)
Etude d'une musique mélanésienne *

Peter Crowe

Si les pierres savaient chanter et les ossements danser, si j'étais capable de ressusciter les morts, j'aimerais taper sur l'épaule de Marius Schneider et lui dire : « S'il vous plaît, écoutez ceci » ; et j'attendrais ses commentaires sur l'explication donnée par un homme prétendument primitif quant aux origines et à l'évolution de sa culture musicale prétendument primitive[1], c'est-à-dire les histoires qu'on va lire ; histoires contées par un homme qui continue à vivre avec ses ancêtres, car en dépit de sa chrétienté nominale et parallèle, George Boe de Maewo sait déambuler avec les esprits et leur parler aussi. Du récit qui va suivre, Boe est le héros tout comme Schneider est le dédicataire posthume. Je pense que Schneider aurait trouvé en Boe une âme sœur, car tous deux sont informés par une sorte d'omniscience, par une confiance frappante en la nature de l'humanité et ses cultures qui, si diverses soient-elles d'apparence, partagent néanmoins les choses fondamentales auxquelles nous nous intéressons ici : à savoir que tous les hommes parlent, tous dansent et tous chantent.

Depuis une cinquantaine d'années au moins[2], les chercheurs affirment le caractère dépassé de la question des origines de la musique ; mais cette question fascine toujours. Récemment, Josep Crivillé (1983) a publié une élégante mise au point[3] ; et l'Australienne Alice Moyle, tout en annonçant l'invention de l'archéomusicologie, n'en déclare pas moins quant aux origines de la musique que « ce spectre a depuis longtemps cessé de hanter l'étude des musiques traditionnelles »

---

* Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

1 Je suis séduit par l'idée de Goody, qui veut qu'il y eût, parmi les groupes préhistoriques dits primitifs (comme les Aborigènes d'Australie), des intellectuels qui passaient une bonne partie de leur vie imaginative à affiner leur système de parenté (Goody 1977). Il est difficile d'accepter l'idée d'une société « primitive », à moins que ce soit dans un sens fort restreint, par exemple par référence à des moyens technologiques limités ; et même cela me pose des problèmes sémantiques, lorsque je pense aux usages que l'on peut faire d'un ensemble d'outils simples. Une fois étudié de près, un comportement « non cultivé », « grossier » ou même « brutal » dans divers groupes se révèle presque toujours intrinsèquement complexe.

2 Voir Herzog (1934 : 453) : « Nous commençons à nous rendre compte que les théories qui creusent les origines de la musique ne sont guère plus que de plaisantes spéculations ».

3 Voir en particulier le premier chapitre de cet ouvrage, intitulé « Algunas hipótesis sobre los orígines del hecho musical ».

(1983: 131)[4]. Or Schneider lui-même, dans un climat général de démystification des explications à cause unique[5], avait le courage de publier, dans le premier volume de la *New Oxford History of Music* (1957), un long essai synthétique sur la «musique primitive», qui est à la fois précieux et choquant[6]. Il est précieux parce qu'il apprend aux anglophones de l'ancien empire britannique, comme moi, que la musicologie comparative (comme il l'appelait) était sérieuse et non pas une sorte de folkloristique pratiquée en amateur (avec l'exception notable de Percy Grainger). Il est choquant en raison de son eurocentrisme.

L'eurocentrisme est le plus difficile à supporter lorsque les modèles de l'humanité qu'il fabrique sont présentés comme des vérités absolues. L'ethnologie américaine, en quête de sa propre Vérité sur l'humanité, défaisait tout avec une science et un zèle inégalés; maintenant, nous savons davantage sur des parties de l'humanité, sur leur caractère unique, nous savons à quoi elles ressemblent et à quoi elles sont censées servir. Après un cours de dissection culturelle américaine, en dépit d'un nouveau respect à l'égard des différences minimales dont fait état chaque culture particulière, nous éprouvons peut-être le désir de rassembler les pièces éparpillées.

A ce sujet, l'essai de Schneider fait état d'une superbe effronterie. Pour me préparer à écrire l'article que voici, je l'ai relu. A la première relecture, je pensais qu'il n'y avait guère une phrase avec laquelle je pouvais être d'accord. A la seconde relecture, entreprise avec l'idée préalable que chaque culture présente inévitablement sa vision de l'histoire d'une manière ethnocentrique (cf. Dening 1991), voire eurocentrique, j'étais capable non seulement d'avaler le texte de Schneider, mais aussi de commencer à le digérer, encore que le crocodile soit Schneider lui-même... Il envisageait une catégorie qualifiée de «primitive», catégorie dont je nie l'existence, mais l'ennui est que l'on sait parfaitement de quoi il parle...[7] Il vaut la peine de répéter que, en ce qui me concerne, Schneider est comme Boe: tous deux ont une approche omnisciente de l'histoire.

---

[4] Nous devrions nous incliner devant Béla Bartók, devant Catherine Ellis et son travail sur l'aspect musical des migrations des Aborigènes d'Australie, devant Charles Burney et Jean-Jacques Rousseau et d'innombrables théoriciens asiatiques. Neuf ans avant Moyle, j'avais proposé le terme de «paléo-ethnomusicologie» dans une publications archéologique (Crowe 1974). Mais les objets mis en évidence par Moyle sont tous importants.

[5] Voir Herzog, deux décennies plus tôt: «... il est apparu à celui qui étudie la culture, qu'aucun phénomène dans ce domaine ne peut être expliqué par une formule simple» (1934: 453). Je cite Herzog, parce que Schneider le cite aussi (1957: n. 32).

[6] A mon grand étonnement, cet essai continue d'être apprécié dans certaines parties de l'Europe; c'est pourquoi il m'a semblé nécessaire de m'en distancier ici: du point de vue ethnologique, il a un parfum de XIXe siècle, comme une pâtisserie viennoise.

[7] Voir par exemple la manière dont feu Douglas Newton, directeur du Département des arts primitifs du Metropolitan Museum à New York, en justifie l'usage (1978: 27).

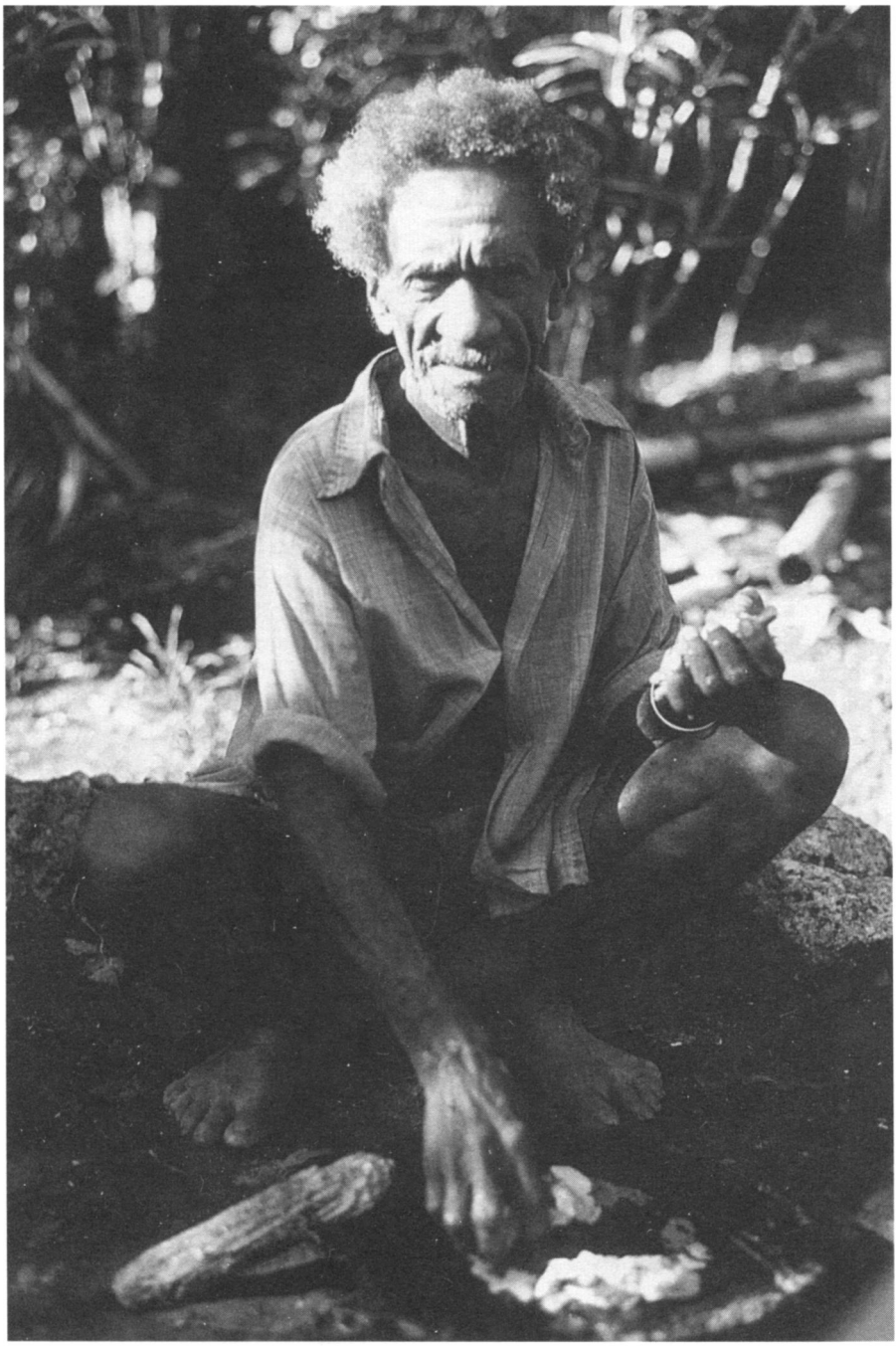


Fig. 1 : George Boe, principal informateur, décédé le 20 juillet 1992 à Maewo à l'âge de plus de 75 ans. Photo : Peter Crowe

Le Pacifique et Maewo

Le Pacifique s'est révélé être un laboratoire remarquable pour toute étude des cultures humaines, car cet immense océan nous fournit des ensembles terrestres bien circonscrits, les îles, dont nous voyons clairement les particularités musicales, en même temps que les connexions. Homogénéité il y a, en effet, dans la musique austronésienne qui nous intéresse ici, mais elle n'a pas la même qualité en Océanie qu'en Afrique, en Asie centrale ou dans les Amériques: l'eau, voilà l'essentiel. Une île cherchant à se prémunir contre les pirogues étrangères aura plus de chances de succès qu'un peuple terrestre exposés aux invasions cavalières; la stratégie de la fuite devant l'invasion acquiert une qualité toute différente dans un contexte où l'on saute d'île en île. La pirogue est le symbole par excellence de l'histoire orale de l'Océanie, car elle représente, à mon sens, la fuite autant que la découverte, l'entreprise autant que la crise, simplement parce qu'elle se réfère à une écologie culturelle insulaire et maritime, qui contraste significativement avec une écologie continentale. Quelle que soit l'histoire d'un peuple, les histoires domestiques s'insinuent dans les chants, le plus souvent sans détour et parfois par implication. Toute la pertinence des études musicales océaniennes réside dans le fait que, du point de vue géographique, elles portent sur un tiers du globe et possèdent, par contraste et similitude, le potentiel – le *tapu* et la *mana* – de secouer l'impérialisme théorique continental, et notamment un ensemble de suppositions sur la nature de l'humanité, y compris sa musicalité (voir Blacking 1973).

*
**

Maewo et ses voisines sont des îles de hautes montagnes bordées de côtes rocheuses, parfois de récifs. Elles sont couvertes de palmeraies de cocotiers et de forêts denses.

L'archéologie nous apprend que, dans leurs migrations vers le sud et l'est, les populations austronésiennes ont également atteint Maewo. Il y a trois à cinq millénaires, elles semblent avoir occupé la côte de la Papouasie-Nouvelle-Guinée, les îles Salomon, Vanuatu et la Nouvelle-Calédonie, tout en tentant une percée vers les îles Fidji (voir la carte)[8]. Cette percée est probablement commémorée dans le chant ci-dessous, bien que l'on ne soit pas au clair sur la destination voulue; plutôt, le chant évoque une sorte de voyage exploratoire. Les anciens périples en pirogue à travers le Pacifique, qu'ils fussent accidentels ou intentionnels, ont toujours été sujets à controverse; logiquement, les premiers voyages allaient vers l'inconnu (Duncan 1982). Même les noms des destinations projetées évoquaient l'incertitude: Tagaro, le héros culturel à qui appartient le chant en question, annonce qu'il s'embarque pour Mamalu, comme s'il savait où il va. Or *mama* veut dire père, et *malu*, ombre; parmi les traductions possibles de *mamalu*, on a

[8] Il convient de relever cependant que de nombreux atlas et cartes du Pacifique sont peu fiables.

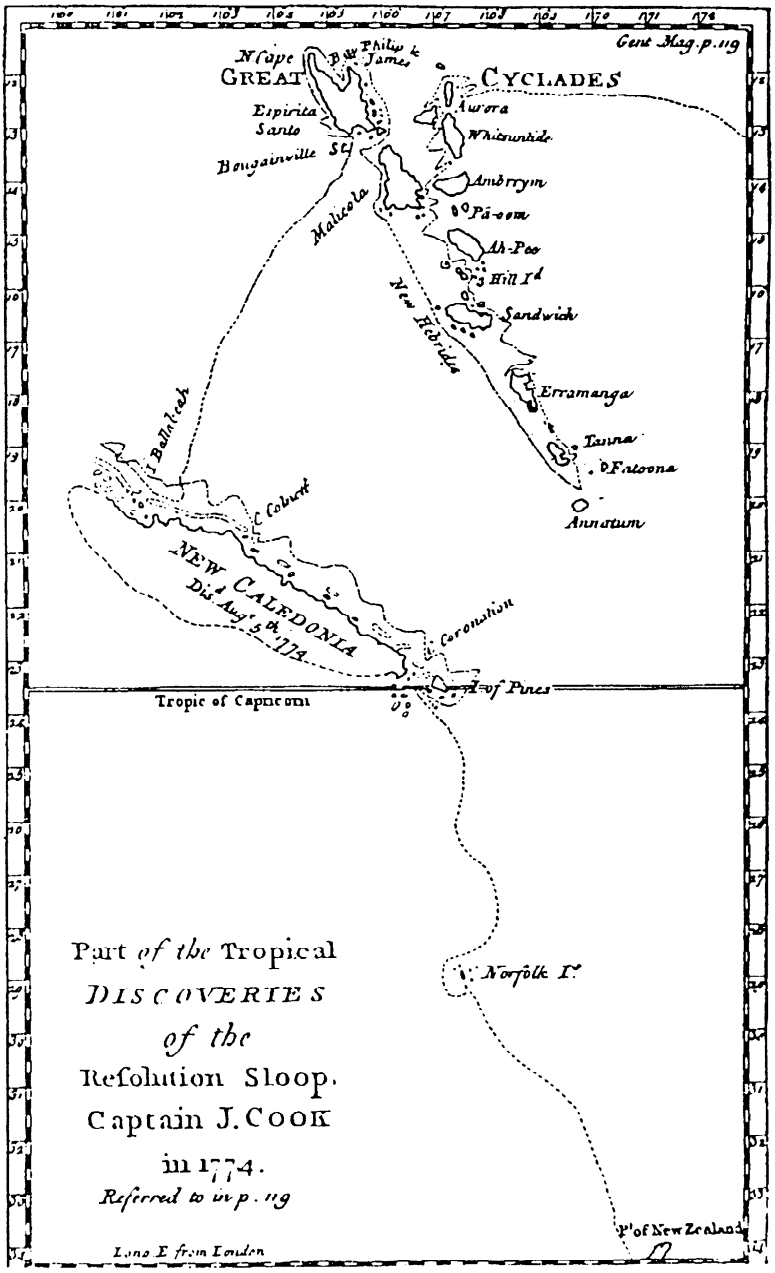
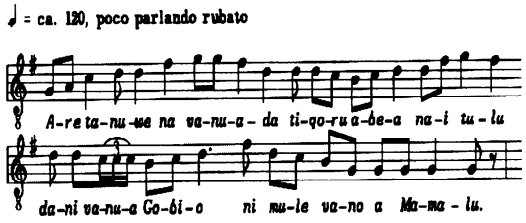


Fig. 2: Cette carte a été publiée en 1776 dans *The Gentleman's Magazine*; elle donne les noms fournis par Queiros en 1606, par Bougainville en 1768 et par Cook en 1774, bien que quelques noms soient indigénes. Aurora est ici Maewo, Whitsuntide est l'île de la Pentecôte (ou Raga), alors que l'île de Lèpre (Aoba, aujourd'hui Ambae) est située à leur gauche.

«lieu de l'ombre de mon père», voire «patrie dans l'ombre» (pays mystérieux), toutes deux conjecturales mais néanmoins fondées sur des conversations de terrain avec des intellectuels de Maewo.



Traduction libre des paroles: 1. Are tanuwe, notre ancien village où je suis né, Gobio, je retourne à Mamalu. 2. Comme motivé, je prends comme charge le cochon, la natte, je retourne, je vais à Mamalu. 3. J'ai assuré leur mort, je me rends invisible et m'en vais, perdu à jamais. 4. Bis[9].

Exemple 1: Chant gwetu par lequel Tagaro annonce qu'il partira de Gobio sur la baie de Nadi, à Maewo, pour se rendre à Mamalu (version condensée), interprété par George Boe (60) pendant qu'il relate une histoire, en juin 1977.

Nous savons grâce à des tessons de poterie que des gens vivaient près de Maewo il y a trois millénaires ou même plus; nous savons aussi qu'une poterie du même type trouvée aux Fidji, appelée *Lapita* et d'un style fort distinctif, leur est contemporaine. Aujourd'hui, nous nous apercevons que la langue parlée au nord-est de Vanuatu est proche de celle de Fidji. Ainsi, sachant que depuis Maewo, le voyage le plus court en direction de l'est mène aux îles les plus orientales de l'archipel, on est amené à penser que le Mamalu du chant de Tagaro se confond avec le groupe de Yasawa[10] (Crowe 1991).

Le chant ci-dessus pourrait donc être l'élément-clef d'un argument archéo-ethnomusicologique, encore qu'il vaille mieux trouver des exemples complémentaires. L'aspect significatif est, en outre, le texte du chant, non pas ses caractères mélodiques; mais au fond on n'en sait rien, car il manque encore les analyses nécessaires.

Les gens de Maewo pratiquent traditionnellement l'agriculture itinérante, mais ils ont également développé un système complexe de champs en terrasses voués aux cultures hydroponiques, surtout de *taro* – système aussi ingénieux et efficace (dans les limites de la technologie existante) que ceux rencontrés en Asie du sud-est. Ils produisent un surplus de nourriture et d'autres biens affectés à

---

[9] La langue parlée par George Boe, celle du district du centre est de Maewo, d'où Tagaro prétend aussi être originaire, s'appelle *suqadaga*, qui signifie approximativement «s'exclamer comme un jeune enfant en voyant tout ce qui se passe autour de lui».

[10] C'est une supposition, mais elle est néanmoins vraisemblable. On peut embarquer à Maewo et manquer le groupe de Yasawa, mais on atteint alors les îles principales des îles Fidji: Viti Levu ou Vanua Levu.

l'échange et à des formes de consumation rituelle comme les cérémonies d'abattage de cochons en vue d'une prise de grades (Allen 1969; Bonnemaison 1972).

Les gens se retrouvent dans des hameaux (d'allégeance) plutôt que dans des « villages », et la spécialisation des tâches est minimale. A Maewo comme sur les îles voisines, Ambae et Raga, culturellement proches, la filiation est matrilinéaire : la transmission des biens matériels et immatériels dans le cadre du matriclan est importante. Le rang et l'exercice du pouvoir ne sont, en principe, pas héréditaires (comme à Fidji), mais on constate que les chefs actuels exercent des pressions dans ce sens. En principe, c'est une société plutôt égalitaire à big men ou « grands hommes » (Godelier 1982).

Histoires de Maewo

Deux types d'histoires nous importent ici : l'une est scientifique, objective et déductive, fondée sur l'observation et, condition plus récente, appuyée par des documents ou un équivalent ; l'autre se présente comme un ensemble de mythes et de légendes dans leurs rapports avec des monuments ou des repères dans la nature, tels rochers et rivières, ainsi qu'avec la vie et l'ordre de la société[11]. Alors que le premier type d'histoire insiste sur la chronologie, le second s'en passe, car le temps du mythe ne suit aucune linéarité bidimensionnelle. Aux yeux du visiteur européen, les différences entre l'un et l'autre types d'histoire sont d'abord troublantes. Or les gens de Maewo semblent parfaitement capables de suivre les deux scénarios, sans éprouver de conflit, comme d'être en même temps chrétiens et animistes. L'alternative offerte par l'un et l'autre types d'explication historique ne leur pose aucun problème, car ils considèrent parallèlement, et sans angoisse mentale particulière, ce qui semble être des interprétations s'excluant mutuellement. Y parviennent-ils en raison de la flexibilité inhérente à leur propre pensée historique traditionnelle (Dening 1991) ?

Ainsi en arrive-t-on à la préhistoire et l'histoire de Maewo, contées en termes indigènes ; notre objectif étant de rendre aussi clairs que possible le dualisme, les dichotomies et les complémentarités qui gouvernent toute la vie à Maewo, tout en se reflétant – et en se renforçant – dans de nombreux aspects de la structure et du comportement musicaux, dans le chant, la danse et les « œuvres » des ensembles à voix multiples (Crowe 1981). Le lecteur doit aspirer à une image vivante de la manière dont la musique est enchâssée dans les événements récurrents de la vie quotidienne, et en temps voulu il ne lui sera pas difficile d'imaginer « la vie imitant l'art », tout comme l'inverse (mais je pense que les deux arrivent simultanément).

---

[11] Voir à titre d'exemple l'analyse entreprise par Dorothy Counts (1980) au sujet du mythe d'Akro et de Gagandewa de Nouvelle-Bretagne : l'ordre et le contrôle sociaux parmi ses informateurs y sont présentés comme étant enchâssés dans les contradictions apparentes et les structures, arbitraires à première vue, du mythe – ce qu'elles ne sont pas, bien évidemment.

L'informateur est Jeffry Uli, fils cadet de George Boe par sa seconde épouse, et représentant de Maewo au Centre culturel de Port-Vila[12]. Jeffry s'étant aperçu que son travail a provoqué des jalousies, notamment parmi d'autres clans, il broye du noir. Il faut savoir qu'en vertu de la préhistoire indigène, Maewo traverse actuellement un stade appelé *marama rua*, «renée pour la deuxième fois», ce qui veut dire que l'île émergea de l'océan et, n'étant pas peuplée, fut à nouveau submergée par l'eau; lorsqu'elle réapparut ou fut «renée», elle était peuplée par 80 000 roux, mais ceux-ci disparurent[13], et l'océan la submergea à nouveau: voilà la fin de la «première renaissance», *marama tea*. Lorsque Maewo réapparut pour la troisième fois (*marama rua*, «deuxième renaissance»), les premières pierres à émerger des flots étaient *vatumalumu*, sorte de pisé (*vatu* «pierre» + *mal* «ombre» + *umu* «four»), sur lesquelles la population actuelle s'établit, probablement par «la copulation des vers» et les efforts de Tagaro[14]. Quant aux aspects géologiques, les chercheurs de l'Enquête géologique de Port-Vila étaient d'accord[15]. Voici une traduction vérifiée[16] que je n'ose ni abréger ni paraphraser:

> «Le 3 juillet 1977, je veux raconter l'histoire de Maewo. [Voici le commencement des moitiés d'Asu et de Liu à Maewo.] Il y a très longtemps, les hommes ne se battaient pas, ils ne se disputaient pas, ils ne se mariaient pas. Ils avaient des enfants, mais il n'y avait pas de mariage. Il y avait une femme du nom de Ngotousidam [*ngoto*? + *usidam* «femme demandant des ignames»] qui vivait à Qurua [«lieu où les jardins sont gâtés»] avec son frère dont j'ignore le nom. Elle voulait se rendre à Qeregi [«lisière» du village] pour se procurer de l'eau de mer pour faire la cuisine, je pense. Lorsqu'elle s'approcha du rivage, elle vit deux enfants, un garçon et une fille. Elle leur dit: «Eh! D'où venez-vous,

---

[12] Le Programme de tradition orale (*Oral Tradition Programme*) des Nouvelles-Hébrides, ou Vanuatu après 1980, fut initié en 1976 sous ma direction et celle de Jean-Michel Charpentier, un linguiste spécialiste de Malakula, et de Keith Woodward, de la British Residency (de l'époque). Kirk Hoffman se joignit à nous fin 1976, et le Programme s'est poursuivi sous son inspiration. Jeffry Uli était l'un des quatre hommes ayant suivi mon premier cours de formation en vue du Programme.

[13] D'après Uli, seul un vieillard et une jeune fille y avaient survécu, qui furent emportés par les flots au moment où l'île fut submergée. Où sont-ils allés? La survie de ce couple était-elle nécessaire pour que cette information trouve son entrée dans le Programme d'histoire orale? Les «cheveux roux» signifient peut-être que cette histoire est liée à Rapanui (île de Pâques).

[14] La copulation de vers est une notion récurrente en Austronésie, et même à Bali, comme je l'ai découvert lors d'une visite en 1981. Quant à Tagaro, il semble avoir infligé la mortalité aux gens de Maewo, à s'en tenir aux paroles du chant de l'exemple 1. Voir aussi l'analyse que Bonnemaison propose du mythe (1984).

[15] John Carney était à Maewo en même temps que moi en 1977, et je profite de l'occasion pour remercier l'Enquête géologique de Port-Vila pour son amabilité et son savoir-faire.

[16] L'histoire fut contée en *suqadaga* et traduite immédiatement en *bislama*, selon notre procédure habituelle dans le cadre du Programme de tradition orale. A la fin de chaque bande magnétique, j'en ai tout de suite entrepris la transcription, en vérifiant sur le coup chaque détail, comme l'indiquent d'ailleurs les précisions ajoutées entre crochets. En racontant l'histoire, Jeffry expliquait également pourquoi il avait des difficultés à poursuivre son travail.

Fig. 3 : Trois générations à Maewo. De gauche à droite : Jeffry Uli (fils), Michael (petit-fils) et George Boe, portant des feuilles de croton, symbole de son rang coutumier. Photo : Peter Crowe

vous deux ? » Les enfants étant timides, elle leur demanda : « Qui êtes-vous ? Etes-vous des humains ou des diables ? » Les deux répondirent : « Non, nous ne sommes pas des diables, nous sommes des humains ». « D'où venez-vous ? » Les enfants répondirent : « Non, nous nous sommes laissés porter par les flots depuis Tikopia ». Elle leur demanda : « Comment vous appelez-vous ? » « Je m'appelle Tagwegwa, répondit le garçon, et ma sœur s'appelle Rogwegwe » [*ta* est un préfixe masculin, *ro* un préfixe féminin, + *gwegwa* ?]. « Il vaut mieux que vous deux m'accompagniez chez moi ». « Très bien ». Ngotousidam alla chercher son eau de mer, et les deux enfants la suivirent à Qurua, où elle les installa dans sa maison et ferma la porte, cachant ainsi leurs visages pâles qui indiquaient un métissage [« attractifs aux yeux des gens à la peau plus foncée »].

Elle nourrit les enfants jusqu'à ce qu'ils fussent grands. Puis elle les fit sortir ; son frère les aperçut et demanda : « Eh ! D'où viennent ces deux-là ? » Elle dit : « Oh ! Ils étaient à la plage lorsque j'étais allée chercher de l'eau de mer, c'est là que je les ai vus. Je leur ai demandé d'où ils venaient, et ils m'ont répondu qu'ils avaient été portés par les flots depuis Tikopia ». Le frère dit : « Oh, bien, qu'ils nous appartiennent ». Les enfants restèrent. Le frère fabriqua un arc et des flèches pour Tagwegwe, car il était maintenant son oncle (*marauna*, « frère de la mère »]. Il dit au garçon : « Va chercher une corde

[*gaweasi*, nom d'une vigne][17] pour ta flèche »[18]. Le garçon tira sur une vigne et dénicha un cochon blanc qu'il garda et nourrit. (Et même actuellement, il est interdit aux descendants des gens de Tikopia de manger des cochons blancs; s'ils en mangent, ils attrapent d'immenses furoncles et même des plaies). Le garçon nourrit son cochon jusqu'à ce qu'il fût devenu grand et donnât naissance à de nombreux cochonnets. Maintenant l'oncle s'adressa à Ngotousidam: « Si tu veux, je prends ce garçon-ci, le garçon porté ici par les flots, avec moi au *nakamal* [« maison des hommes »][19]. Il abattra un cochon [pour obtenir le droit d'entrée] »[20]. C'est ainsi qu'il emmena le garçon avec lui au *nakamal* où il abattit un cochon et prit le nom de Salegoso [sale est un diminutif]. C'est un nom historique, car ce fut le premier homme à abattre un cochon au *nakamal*. C'est ainsi qu'il prit le nom de Salegoso, signifiant « celui que les flots portent au rivage ».

Lorsque Tagwegwe arriva à l'âge adulte, il introduisit également la coutume du mariage. Il prit une femme pour vivre avec lui au bord de la mer, à un endroit nommé Laumai [« à mon bord de mer »]. Peu à peu, cette femme tomba enceinte, et il lui dit: « Toi et moi, nous sommes mariés maintenant! Tu es d'un côté, moi je suis de l'autre [reconnaissance des différences entre dehors et dedans] ». Il avait maintenant un enfant qu'il nomma Liu [« big man »], et lui dit: « Ta lignée [moitié] s'appelle Liu. Moi, j'appartiens à la lignée d'Asu [fumée] » [Asu était le frère de l'oncle adoptif de Tagwegwe, dont j'ignore le nom, et sa sœur était Ngotousidam. Je pense que Asu était le premier-né.] « Je peux épouser ta lignée, et tu peux épouser la mienne ».

Après quelque temps, l'enfant se rendit au nord-est de Maewo, et son père Tagwegwe le suivit. Tagwegwe trouva quelque chose[21] dans un trou,

---

[17] *Ga*, qui suggère un mouvement, + *we*,? (ainsi *gawe*?, mais peut-être le mouvement de la vigne après la relâche de la flèche ») + *asi*, chant; peut-être tout cela donne le bruit caractéristique de la corde vibrante de l'arc, utilisée aussi pour l'arc musical qui semble avoir disparu à Maewo mais subsiste en Ambryn, l'île la plus proche au sud de Raga (et il était utilisé – version d'Ambryn – pendant une brève période comme indicatif de la Radio de Port-Vila, dont l'abandon fut regretté par beaucoup).

[18] En Océanie, on ne trouve pas de flèches empennées, sauf à Wusi, au centre de la côte occidentale de l'île d'Espiritu Santo, seul endroit de Vanuatu – est-ce une coïncidence? – où l'on fabrique toujours de la poterie.

[19] *Nakamal* est le terme bislama pour *na gamali*, « maison des hommes ». Voir Allen (1969) pour la signification et la nature des maisons d'hommes en Ambae; elles sont répandues dans toute la région.

[20] Un bébé mâle au berceau y fait son entrée grâce à un parrain qui pose sa main sur un bâton touchant la tête d'un cochon; c'est l'abattage symbolique du cochon, réalisé plus tard par le parrain. Pour accéder aux grades supérieurs au sein du *nakamal*, il faut tuer un cochon (ou plus, selon le rang ou le stade visé); la pratique récente veut que l'on ne marque que trois ou quatre stades dans un *nakamal* ordinaire, mais il y quelques décennies, on différenciait encore dix stades. Le principe d'un droit d'entrée continue d'être appliqué, même si les modalités exactes du processus ont été considérablement transformées, voire même abandonnées.

[21] Jeffry ne voulait pas divulguer la nature de l'objet. Je soupçonne qu'il s'agissait d'une pierre comme celle trouvée à Gobio (ancien quartier-général de Tagaro), ayant la forme et presque la taille d'une noix de coco verte en train de germer, symbole de puissance et de croissance futures éternisées sous forme de pierre.

qu'il utilisa pour le *suqe*, l'abattage de cochons. Il revint à Qurua et y procéda au *suqe*, que je ne saurais expliquer; il l'a simplement fait à Qurua. Mais une chose lui manquait: une conque dans laquelle souffler, celle avec la grande voix. Ils allèrent chercher du *kava* qu'ils burent, et ils demandèrent partout où était la grande conque, *taue*, jusqu'à ce qu'on leur expliquât qu'elle se trouvait sur les hauteurs à Naregwo. Ils allèrent la chercher et l'amenèrent à Qurua, où ils soufflèrent.dedans. Ils le font toujours lors d'un *suqe*: le *taue* est la voix du *suqe*. Tagwegwe, cet homme qui introduisit le mariage, introduisit aussi des jalousies et des bagarres et des disputes aussi, qui n'existaient pas auparavant. Et il en voulait des choses! Par exemple, lors du *suqe*, il annonça son (nouveau) nom, Tarigusa! Tarigusa: voilà son nom maintenant [«beaucoup de noix de coco», sous-entendant qu'il se vante]! Ils organisèrent un nouveau *suqe*, et il nomma son oncle Tariqali [«homme généreux»], parce qu'il avait pris soin de lui. Bientôt ils organisèrent encore un *suqe*, cette fois-ci pour Asu, son autre oncle, à qui ils donnèrent le nom de Tari-Asuasu [«beaucoup de fumée»].

Cet homme, Tari-Asuasu, était un homme honorable, mais pour finir Tarigusa l'avait gâté; il avait tout détruit et gâcha son travail. Cette manière [de se comporter] nous est restée jusqu'à ce jour. Les bonnes choses: si tu en parles, les gens de ce clan Taqarua, les gens «moitié-moitié» venus de Tikopia[22], ils détruisent tout]. Ils sont venus [et je ne veux pas dire qu'il s'agisse seulement de gens venus de Tikopia], et tous ont cette manière; elle vient de cette histoire, et cette manière se retrouve maintenant partout. S'il y a du travail à faire, qu'il faille travailler en tel endroit, nous allons travailler comme un homme. Mais si l'un des hommes dit: «Oh, je n'y vais pas, car j'ai aussi un jardin», ou s'il dit: «Je n'ai plus de nourriture», c'est encore la manière de Tagwegwe, la manière qu'il amena avec lui. Parfois, quand un homme fait du bien, cette manière veut qu'ils le critiquent. Cette chose, cette manière est mauvaise. Ils font des commérages, et parfois ils disent au sujet de notre affaire [le Programme de tradition orale du Centre culturel de Port-Vila où Jeffry Uli est le cadre] que nous sommes en train de «voler» la coutume [«les traditions»], car ils adoptent la manière de cet homme, Tagwegwe. Cette manière restera à jamais. Elle ne finira pas, car elle vient de cette histoire. Ils insultent aussi les autres, en disant: «Oh, tu n'as rien; moi, j'ai beaucoup de choses: des noix de coco, une grande plantation, de nombreux cochons...» Et cela vient de l'histoire de cet homme, et cela est resté avec nous, chez tout un chacun et partout et en chaque île des Nouvelles-Hébrides [Vanuatu].

Je pense que c'est tout ce que je puis dire. Mais si tu mets cette histoire dans un livre, il faut que tu fasses attention! Car s'ils trouvent le livre, ils se

---

[22] Jeffry admit ne pas être sûr qu'il s'agissait de l'île de Tikopia que nous connaissons aujourd'hui. Mais il existe de nombreux voyages de pirogue documentés entre Maewo et Tikopia. Une autre possibilité serait «une île au nord». J'ai retenu le nom de Tikopia, puisque Jeffry l'utilisait de manière définitive, et l'ajout de points d'interrogations aurait nui au style de son récit.

fâcheront, ou quelque chose comme ça, car nous sommes sûrement des hommes qui «volent des coutumes»...![23] Mais c'est ce que je pense et, comme je l'ai dit, si tu fais un livre, prend garde!».

Et nous voici en train de faire un livre, lecteurs, et je vous enjoins de prendre contact avec Jeffry Uli avant de vous défaire d'un exemplaire qui pourrait aboutir à Maewo. Mais, comme vous pouvez le constater, l'avertissement de Jeffry était aussi un défi à la publication.

S'il est impossible de tenter ici une analyse complète de l'histoire de Jeffry Uli, bon nombre de paires d'oppositions n'en sont pas moins évidentes sans exiger d'extrapolations. Tikopia représente l'anomalie imprévue; des maux comme la cupidité et la vanité sont engendrés. L'île de Tikopia, faudrait-il ajouter, fut (re)colonisée depuis l'ouest (ce qui parait anormal en soi) par une migration en retour de gens venus de Polynésie d'où la référence à la peau claire. Il est difficile de dire si ce détail pourrait contribuer à dater l'histoire; Tikopia a été peuplée il y a 2900 ans, et l'infiltration polynésienne (on ne peut guère dire conquête) commença vers 1200 de notre ère (Bellwood 1983). La propriété s'individualise, grâce à Tagwegwe. L'individu en tant que catégorie morale fondamentale (voir Dumont 1983: 263-4) surgit également, concept déconcertant qu'il s'agit de maîtriser. Comme le sous-entend Jeffry, la société doit affronter des tendances opposées, et l'opposition entre individualisme et consensus constitue un problème fondamental. Tandis que la voix officielle de n'importe quel conseil de *big men*, qu'il soit nommé, élu ou constitué *ad hoc*, déclarera sans hésiter que le consensus représente l'idéal, celui-ci n'en devient pas moins rarement une réalité. La possibilité de choix dans cette vie: voilà ce qu'il faut surveiller de près.

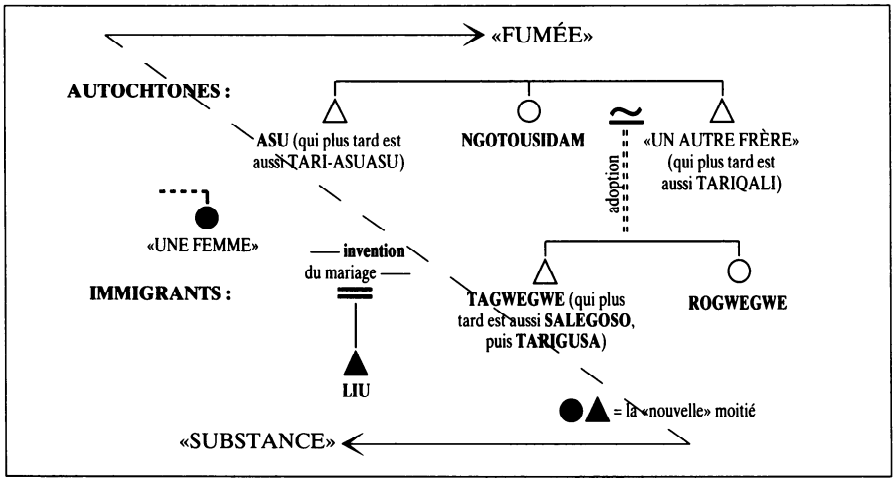


Fig. 4: Diagramme de parenté.

[23] Voir aussi note 16.

Fig. 5 : Hommes de Maewo écoutant un enregistrement des chants de *waswastabia*. Photo : Peter Crowe.

C'est ainsi que les problèmes de la vie sociale se retrouvent dans les chants. Les conséquences du choix sont exemplifiées métaphoriquement dans des milliers de chants, dont la structure soulève une question fondamentale: pourquoi tant de reprises des vers sur les mêmes mélodies? C'est plus qu'une question de symétrie et d'esthétique de l'équilibre.

Une théorie de l'origine du chant et de la danse

Nous voici au cœur de notre propos: puisque les gens de Maewo sont capables de dire l'origine des choses et le moment plus ou moins exact de leur émergence, en termes tant abstraits que concrets et à propos de choses tant abstraites que concrètes, il faut prêter attention lorsqu'ils offrent une théorie des origines de la musique. Je m'efforcerai de récapituler ce qui se passa ce jour-là.

C'est le 2 juillet 1977, et George Boe et son fils Jeffry sont en train de préparer le premier déploiement du drapeau du Conseil local de Maewo, qui fut confectionné en Nouvelle-Zélande sur la base d'un modèle fourni par George et hérité de Tagaro, celui-ci étant surmonté de deux emblèmes claniques représentant des oiseaux, dont un martin-pêcheur (*na sigoa*). Plus tard, les descendants des gens de Tikopia vont se sentir offusqués par ces emblèmes, car ils se sentent aliénés de la terre par ce geste (c'est-à-dire représentés symboliquement sur le drapeau public comme étant des habitants de Maewo qui ne sont pas réellement «inscrits sur ce sol»). Le drapeau sera exhibé lors d'une fête prévue pour le 20 juin, et je demande les raisons du choix de cette date. La réponse invite à prêter attention au savoir ancestral: c'est la journée la plus courte de l'année (hémisphère sud) et au moment même où les jours redeviennent plus longs, les œuvres des hommes à travers les activités publiques du Conseil local de Maewo devraient augmenter également.

George et moi, nous nous regardons, occupés à jauger l'affaire, car nous ne semblons pas du tout bien nous «connaître»[24]. George veut sortir, il est nerveux, il sait à quoi je pense. Je lui rappelle, lorsqu'il rentre, que je voudrais en savoir plus sur une remarque fortuite prononcée le matin même à propos de l'origine du chant et de la danse. C'est sans doute cela qui l'agite? Il propose d'attendre le retour de Jeffry, et nous passons un moment tendu, n'étant pas très confortables l'un en compagnie de l'autre. Lorsque Jeffry arrive, les deux se réunissent en petit comité, et l'information qui suit arrive parfois par bribes, comme avec l'idée de céder à un étranger un matériau extrêmement précieux dont ils espèrent qu'il sera traité avec soin.

Suit une discussion sur le *kava* de la soirée. Il faut marquer rituellement quelque chose; est-ce l'affaire qui nous concerne, la question profonde qui a été posée, qu'il faut noter? (En écrivant ce texte, je consulte la transcription de la

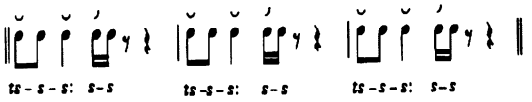
[24] Voir note suivante.

conversation enregistrée, déjà pleine d'hésitations). Jeffry se lance dans l'explication de l'origine en disant qu'« au commencement » les hommes savaient parler mais n'avaient pas faim, ils ignoraient la famine et le besoin de trouver de la nourriture, mais ils mangeaient quand-même (parce que la nourriture était simplement là) et ils faisaient des enfants. Ils faisaient simplement des choses avec les enfants qu'ils avaient, et à ce moment commença la musique. « La, la-la-la », c'est tout.

Je fais semblant de ne comprendre qu'à moitié. C'est l'indication pour George de nous mettre au courant: il fera une démonstration. Il demande s'il peut commencer, comme il jette un coup d'œil sur l'enregistreur. (Quant à moi, je pense qu'il veut être sûr que sa démonstration soit enregistrée convenablement).

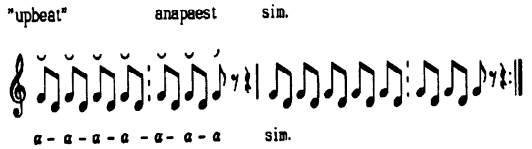
Au commencement, dit George Boe, les mères qui allaitaient devaient faire face aux bébés qui pleuraient (énonçant *suqadaga*; voir *supra*), qu'elles calmaient en faisant ah-ah-ah-ah, chanté en tierces mineures oscillantes; ensuite elles y ajoutèrent des pas, allant et venant en anapeste: dit, dit, daa.../dit, dit, daa; enfin, elles créèrent des mélodies sur les voyelles ouvertes.

Puis George dit: « Je sais chanter quelque chose qui fonctionne comme la base du chant mais n'en est pas un ». Il se lève pour faire la démonstration: il commence par un « sh-sh-sh: shsh.../sh-sh-sh: shsh.../ », tandis qu'il exécute des pas en anapeste et berce un enfant imaginaire dans ses bras qu'il lève et baisse sur le même rythme que ses pas (Exemple no. 2), c'est-à-dire que chaque pas est marqué par une bref balancement des bras tenant le bébé imaginaire, ce balancement étant considère comme un kinème ou unité minimale d'une action (voir Kaeppler 1971 et, avant elle, Pike 1967). Bien que cette explication verbale soit plutôt longue, la démonstration serait comprise immédiatement par de nombreux lecteurs qui y verraient clairement un lieu commun dans les soins prodigués aux enfants. La notation musicale pourrait maintenant être plus percutante que les mots:



Exemple 2: Premiers pas de « danse », chaque mesure correspondant à un anapeste.

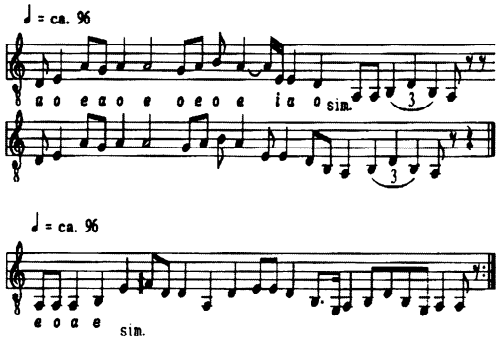
George poursuit en disant que la chose suivante faite par les mères qui allaitaient était un mouvement balançant semblable, un peu étendu, comme suit:



Exemple 3: Premières vocalisations sur tierces mineures sur quatre (ou cinq) pas anticipant (comme « levé ») un anapeste dans chaque mesure.

Cette transcription montre qu'il y a une vocalisation d'une tierce mineure oscillante sur une voyelle /a/, avec les croches liées marquant chaque kinème; qu'il y a une extension de la longueur de la phrase et même une irrégularité dans la longueur des phrases (on voit quatre-cinq-quatre-cinq avant l'arrêt précédant un changement de sens marquant la fin de chaque anapeste prolongé); mais on a aussi l'idée qu'il fait considérer celles-ci, du point de vue émique, comme étant identiques dans cette démonstration improvisée au sujet de laquelle je tiens à rappeler qu'elle contient une «vérité» en tant que «sentiment ethnographique allant de pair avec l'environnement et les circonstances (au sens de «savoir»)».

George déclare maintenant que la chose suivante à surgir était la mélodie: il en chante deux spécimens que nous enregistrons à plusieurs reprises chacun. Ces mélodies sont chantées avec une certaine conviction, en dépit d'un faux début dans la première interprétation de l'exemple no. 4. (Une comparaison faite plus tard entre les diverses versions confirma que les mélodies furent chantées, du point de vue émiques, avec des variations minimes). Ainsi, les deux exemples suivants sont ce que George a à offrir au sujet des «premières mélodies» qui furent chantées à Maewo, dont le statut de «premières» sera discuté dans la section suivante. Aucune action n'est démontrée ici, et les mélodies qui suivent sont interprétées dans un position accroupie et détendue:



Exemples 4 et 5: «Premières mélodies» de Maewo (forme *turimarani*).

A propos de la théorie de Boe

Il importe d'insister sur le fait que l'occasion que nous venons de décrire était une explication et une démonstration improvisées de théories auxquelles il avait été fait allusion auparavant, et que la présentation que j'en ai faite traduit une version abrégée d'un enregistrement originel de vingt-cinq minutes. Il faut être catégorique: il ne s'agit en aucun cas du produit d'une question dirigée. La théorie fut avancée dans le contexte de nombreuses autres explications des origines, librement données. Je devrais également indiquer que le «gambit de la question dirigée» fut en effet utilisé comme stratagème de discussion par chacun d'entre nous.

Fig. 6: Enfants de Maewo improvisant des chants en anapeste. Photo: Peter Crowe

Cela peut surprendre certains puristes, mais chacun de nous y voyait quelque utilité en vue d'avancer de temps à autre ses propres spéculations, confiant d'être corrigé lorsqu'il se trompait. Nous apprécions la méthode des estocades dans la discussion, car elle l'animait et lui donnait de la couleur[25]. Je n'en suis pas moins convaincu que cette méthode risque d'être dangereuse lorsqu'elle amène quelqu'un à dire ce que son interlocuteur veut entendre, et sans qu'il y ait le moindre rapport concret entre les participants. Je devrais dire qu'en réalité nous avions adopté pour nos entretiens le style typique de Maewo, un style proprement amical.

Il faut également noter que ces événements proto-musicaux, y compris les «premières mélodies», impliquent un bébé en train d'être allaité par sa mère, bébé qui ne sait pas encore parler, si ce n'est le *suqadaga*, dans une société où les enfants ne sont habituellement pas sevrés avant l'âge de quatre ans. On pourrait mesurer cette situation aux théories générales sur le développement de la compétence linguistique, qui mettent l'accent sur la signification cruciale de l'acculturation des enfants par les femmes. On pourrait considérer les premières années de vie de n'importe quel enfant comme l'extension d'une maturation

[25] Pour les sceptiques, je dispose de longs enregistrements de discussions de ce type. En employant plus haut le verbe «connaître» au sens figuratif (voir note 24), je voulais y mettre un peu de tension narrative; en fait, Boe et moi nous nous étions rencontrés quatre mois plus tôt.

proche de celle acquise dans l'utérus: socialement, physiquement, linguistiquement et, ce qui en est sans doute une conséquence logique, musicalement.

D'autre part, il est important de remarquer la relative simplicité des éléments musicaux dans les exemples 2 et 3, par comparaison avec le caractère extensible des exemples 4 et 5. Dans l'exemple 2, le rythme se fonde sur un anapeste strict; dans l'exemple 3, la longueur de la levée ou de la portion anticipatoire de l'anapeste est doublée ou davantage. Cela semble indiquer l'extensibilité du matériel dans le cadre de la formule rythmique en vue d'une proto-phrase, qu'il ne faut cependant pas confondre avec de simples répétitions «exactes». Je pense qu'il y a l'idée que l'extensibilité devient ici une sorte de «développement» – bien que le fait d'opter pour de «simples» répétitions est en lui-même à l'origine d'une conception formelle de la création, peut-être du formalisme en tant que concept. J ai tenté de démontrer ailleurs dans une étude de l'efflorescence du chant à Maewo (Crowe 1991) que le principe de l'extensibilité et celui de la répétition exacte d'unités ou d'éléments musicaux sont susceptibles de contraster et de coexister à la fois, sans que leurs créateurs n'en conçoivent l'exclusion mutuelle.

A partir de là, il faut relever une progression apparente de sons vocalisé, mais sans ton à des tierces mineures vocalisées nettement définies, le tout assorti d'un changement ou d'une extension rythmique. Ces traits, soit la hauteur de son et le rythme, pourraient suggérer l'idée d'une sorte d'évolution.

Pas de chance! Les exemples 4 et 5 font état du passage direct à ce qui paraît être des mélodies à part entière, ce qui est le cas, en effet. Aucune explication n'est avancée montrant pourquoi les deux notes chantées deviennent trois, puis quatre, puis cinq... Une croissance ordonnée d'intervalles simples semble inexistante. Que s'est-il passé? Serait-ce une naissance miraculeuse?

Je pense qu'il est temps de renoncer aux analogies biologiques pour expliquer les produits de l'esprit humain. L'histoire de la musique ou, mieux, de la musicologie, a été hantée par des modèles évolutionnistes inadaptés (Crowe 1981).

Arrêtons-nous brièvement, pour conclure, sur les citations utilisées pour les «premières mélodies». Bien que George Boe sous-entendît que ces spécimens étaient de vrais originaux, je pense que pour me convaincre, il aurait pu vocaliser n'importe quelle autre mélodie d'un chant qu'il connaissait (et il affirme connaître mille chants des répertoires enfantin, masculin, féminin et commun). Je ne suis pas sûr, en effet, qu'il s'agisse des mélodies exactes vocalisées pour la première fois à Maewo par les femmes qui allaitaient. Je pense que Boe prit quelques libertés, en me présentant simplement deux mélodies du genre dont il croit qu'elles auraient pu être créées il y a longtemps, dans les premiers temps du *marama rua*. Est-ce que cela infirme son histoire? Je ne crois pas. Boe accomplit une sorte de démonstration mathématique. Il montra qu'après *a*, *b*... il aurait pu y avoir plusieurs *m*; ces *m*, ce sont les mélodies, voilà tout. Je suis incapable de mettre en cause la maîtrise que Boe affirme sur la signification sous-jacente à ses métaphores, de même que ses facultés de pensée abstraite.

Fig. 7: Danseurs maewo portant les masques du culte de *Qat Baruqu*. Photo: Peter Crowe

Matrialité et patrialité du chant à Maewo[26]

Nous avons vu plus haut que Boe introduisait sa démonstration en remarquant qu'il savait chanter quelque chose, mais qu'il ne s'agissait pas d'un chant. Il précisa plus tard que le vrai chant n'émergea que lorsqu'on ajouta des paroles à la musique, et que l'idée d'assortir des paroles à la mélodie, d'invention féminine, vint des hommes. Les hommes semblent avoir réalisé que les mères qui allaitent avaient fait une jolie invention – une invention chargée d'un pouvoir latent, car elle modifia le comportement des hommes (des petits enfants), spécialement lorsqu'ils étaient troublés. Les hommes rajoutèrent de la culture à la nature, en assortissant les mélodies de paroles.

---

[26] A propos de «patriel» (patrial en anglais), il faut préciser que ce terme fut créé par les Services d'immigration britanniques pour se référer à ceux dont un parent ou grand-parent était né au Royaume-Uni; le but en était de les différencier d'une quantité indésirée d'immigrants venus, dans les années soixante, des Caraïbes, du sous-continent indien et d'anciennes colonies africaines, et de marquer aussi une préférence pour les membres de l'«Ancien Commonwealth» (l'Empire blanc), comme moi. La catégorie fut jugée inadéquate, le terme fut abandonné, et maintenant il faut aller quérir un «Certificat de droit de résidence» en Grande-Bretagne. La citoyenneté et la territorialité de la musique sont toutes deux sous-entendues par les termes de patrialité et matrialité.

La revendication masculine de l'invention du chant me semble faire partie d'une revendication plus globale exprimée par la gent masculine en Mélanésie en vue d'exercer ouvertement l'autorité et d'occuper le devant de la scène dans les prises de décision relatives au contrôle et à l'ordre sociaux; revendication ayant pour contrepartie l'idée, généralement mal comprise, d'une sorte de despotisme[27]. En fait, les chants et les danses à Maewo sont à la fois masculins (patriels) et féminins (matriels), car ils procèdent de la créativité tant des hommes que des femmes; et ce dualisme leur est inhérent (Douglas 1982; Hanson 1982). Peut-être faudrait-il vraiment considérer comme une astuce masculine, en Mélanésie insulaire, la quête d'autorité sur la base d'une conversion de mélodies en chants (chansons avec paroles) dotés de caractères et de fonctions plus ou moins fixes, et la réduction d'une «variabilité infinie» en forme libre d'énoncés possibles en prose à formes fixées au moyen d'une formalisation (des textes spécifiques allant avec des mélodies spécifiques) (voir notamment Bloch 1974); or l'invention de formes précises d'énoncés (y compris les chants, dont les berceuses): voilà l'expérience que fait chaque enfant quand il songe à ce que sa mère lui a appris, et à la manière dont elle l'a fait. C'est le pouvoir du chant qu'il faut rappeler ici.

Le chant en tant qu'outil est une création bisexuée répondant à la manière dont les êtres humains perçoivent, adaptent et manipulent leur environnement; il est une création renouvelable (bien qu'elle se modifie avec le temps), dont le pouvoir est analogue, et parfois même supérieur, à celui du langage parlé.

Le chant peut s'approprier le pouvoir du langage et en amplifier, atténuer, modifier et rehausser le sens – mais il véhicule aussi ses propres significations musicales, par le fait de son propre caractère. L'affect de la mélodie fournit les indices permettant de reconnaître les origines d'une mélodie; n'importe quelle définition d'un style musical est incomplète si elle n'inclut pas sa localisation géographique. La reconnaissance d'un chant de Maewo, romance sans paroles, (ou même chant sans paroles intelligibles, provenant de dialectes anciens et oubliés) est possible en raison de la formule du véhicule matriel, c'est-à-dire de sa mélodie, de ses caractères mélodiques en tant que tels.

Un thème m'a guidé dans la rédaction de cet article, à savoir que l'humanité s'est distinguée par sa capacité de modifier et d'adapter n'importe quel environnement psycho-physique au moyen de ses artefacts mentaux, y compris la musique et la danse. Les modèles de l'humanité qui survalorisent les impératifs économiques et matériels n'accordent pas, à mon sens, une valeur explicative suffisante à l'histoire; et en fin de compte, ils me paraissent aussi foncièrement pessimistes.

J'espère avoir suivi la voie de Schneider en écrivant dans un certain esprit d'audace, en avançant des généralités sur l'être humain faiseur de musique. Je

---

[27] Grace Mera, une femme d'Ambae ayant reçue de la littérature féministe d'Australie en 1974, me demanda: «Qu'est-ce qui peut bien leur faire croire que nous nous considérons comme étant sous-privilégiées?» Quelques connotations ethnocentriques quant à la nature du travail sont, bien évidemment, aussi en jeu, et la pratique de «se reposer à l'ombre du cocotier» doit être comparée plus rigoureusement que cela n'a été le cas jusqu'ici avec la collecte de bois combustible, le sarclage au jardin et les soins donnés aux enfants.

me demande néanmoins s'il croyait personnellement que la musique et la danse ne reflètent pas nécessairement des événements naturels, mais sont même susceptibles de contribuer à les façonner. Peut-être Schneider le pensait-il. Or sa citation d'une théorie de type «pyramide inversée» du développement des civilisations (1957 : 12) m'amène à me poser des questions. La musique, le chant et la danse attaquent l'environnement autant qu'ils manifestent une réaction à des événements inéluctables. La musique est bel et bien un outil; il est possible qu'elle ait fait partie de l'outillage humain élémentaire.

Je pense qu'il faut rejeter une fois pour toutes les théories intermédiaires qui veulent que les «arts» n'aient émergé et «évolué» que lorsque les êtres humains avaient le temps de s'adonner à des «loisirs» interrompant la quête de nourriture et d'abri. Il reste à élaborer un modèle synergétique de l'humanité élémentaire, de l'homme à la fois faiseur de musique et acteur économique; et j'espère qu'à ce moment-là, la référence au chant à Maewo aura été une petite cale heuristique.

Bibliographie

ALLEN Michael R.
1969 *Report on Aoba.* Port-Vila, New Hebrides (Vanuatu): The British Residency.

BELLWOOD Peter
1983 «Review of Kirch P.V. and D.E. Yen, Tikopia: the Prehistory and Ecology of a Polynesian Outlier». *Journal of the Polynesian Society* 92(3): 417-18.

BLACKING John
1973 *How Musical Is Man?* Seattle: University of Washington Press.

BLOCH Maurice
1974 «Symbols, song, dance and features of articulation: is religion an extreme form of traditional authority?» *Archives européennes de sociologie* XV(1): 55-81.

BONNEMAISON Joël
1972 «Prise de grades en Aoba». *Cahiers de l'ORSTOM* IX(1): 109-20.
1984 «The tree and the canoe». *Pacific Viewpoints.*

COUNTS Dorothy A.
1980 «Akro and Gagandewa: a Melanesian myth». *Journal of the Polynesian Society* 89 (1): 33-65.

CRIVILLÉ Y BARGALLO Josep
1983 *Historia de la música espanola: 7. El folklore musical.* Madrid: Alianza Editorial.

CROWE Peter
1974 «A paleo-ethnomusicological note to 'Santa's Claws'». *In: New Light on Biodegradable Byways to the Day Before Yesterday* (Donn Bayard Ed.). Ph Wiang University Publications in Scientific Prehistory No. 2.
1981 «Polyphony in Vanuatu». *Ethnomusicology* 25(3): 419-32.
1991 «Tagaro seeks Mamalu: Maewo Song and Migration Traditions.» *Rongorongo Studies*, Vol.1, Nos 1 & 2: pp. 14-21, 35-42.

DENING, Greg
1991 «A poetic for histories: transformations that present the past.» *In* Aletta Biersack (ed.): *Clio in Oceania*, Washington & London: Smithsonian Institution Press, pp. 347-81.

DOUGLAS Bronwen
1981 «'Written on the ground': spatial symbolism, cultural categories amd historical process in New Caledonia». *Journal of the Polynesian Society* 91(3): 383-415.

DUMONT Louis
1983 *Essais sur l'individualisme. Une perspective sur l'idéologie moderne*. Paris: Seuil.

DUNCAN Leith
1982 «Experimental voyaging in the Pacific». *Journal of the Polynesian Society* 91(3): 455-65.

GODELIER Maurice
1982 *La production des Grands Hommes. Pouvoir et domination masculine chez les Baruya de Nouvelle-Guinée*. Paris: Fayard.

GOODY Jack
1977 *The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge University Press (fr. La raison graphique. Paris: Minuit, 1979).

HANSON F. Allan
1982 «Female pollution in Polynesia?». *Journal of the Polynesian Society* 91(3): 335-81.

HERZOG George
1934 «Speech-melody and primitive music». *Musical Quarterly XX*: 452-66.

KAEPPLER Adrienne L.
1971 «Aesthetics of Tongan dance». *Ethnomusicology* 15(2): 175-85.

MOYLE Alice M.
1983 «Archaeomusicological possibilities in Australia, Torres Strait and New Guinea». *Bikmaus* IV(3): 131-5.

NEWTON Douglas
1978 «Primitive art: a perspective». *In: Masterpieces of Primitive Art* (D. Newton et al.). New York: Knopf, p. 27-47.

PIKE Kenneth L.
1967 *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavious*. The Hague: Mouton.

SCHNEIDER Marius
1957 «Primitive music». *In: The New Oxford History of Music*, vol. 1 (Egon Wellesz Ed.). Oxford University Press, p. 1-83.

DANSES RITUELLES TIWI

Andrée Grau

Séparer les danses rituelles du reste du répertoire chorégraphique tiwi n'est pas une mince affaire. Le terme « rituel » a un très large éventail de définitions possibles, de la plus large à la plus restreinte. L'anthropologue Edmund Leach, par exemple, considère que tout acte exprime, d'une certaine manière, l'identité culturelle et les valeurs d'une société et que, par conséquent, il a une dimension symbolique et rituelle et se trouve placé sur un continuum entre des actes où le contenu pratique et technique prédomine et d'autre où l'emporte l'aspect symbolique et rituel (Leach 1954). A l'autre extrême, Max Gluckman distingue *ritual* de *ceremonial*, restreignant le premier aux activités à caractère essentiellement religieux et mystique (Gluckman 1962). Dans un cas comme dans l'autre, la conclusion reste la même lorsqu'on étudie la situation tiwi: parler des danses et musiques rituelles tiwi, c'est parler de tout le répertoire chorégraphique et musical tiwi.

Pour les Tiwi, comme pour la plupart des Aborigènes australiens, les activités musicales et chorégraphiques traditionnelles sont toutes liées au « temps du rêve » (*dreamtime*), cet espace-temps représentant d'une part le passé mythologique durant lequel fut façonné le monde aborigène, aussi bien physique que socio-culturel, mais représentant aussi une dimension parallèle au temps historique, une sorte de mémoire cosmique dans laquelle les Aborigènes vont se ressourcer au moyen de la danse et de la musique.

Il va sans dire que, dans un court article, il ne m'est pas possible de présenter tout le répertoire tiwi. Je me limiterai donc au groupe de danses dites « de rêve », laissant les danses dites « de parenté » ou encore celles qui ne sont « qu'un chant » pour une autre occasion.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il me semble utile de présenter l'environnement tiwi de cette fin du XXe siècle, afin que le lecteur n'oublie pas que les danses de rêve qu'il découvrira plus tard sont des danses appartenant à la réalité contemporaine tiwi, même si elles ont un passé de plusieurs centaines, voire, au dire des Aborigènes, de milliers d'années. Cela ne m'empêchera pas néanmoins d'avoir recours au passé et non au « présent ethnographique » souvent utilisé pour présenter le matériel ethnographique. Je ne prétends pas que mes données sont immuables. La danse et la musique, comme la culture en général, dans son sens large donné en anthropologie, ne restent jamais statiques, même si les changements sont parfois invisibles aux regards non avertis. Mes descriptions des

actions chorégraphiques et musicales sont basées sur les observations que j'ai faites lors de trois séjours, respectivement de quatorze, six et un mois entre 1980 et 1984, accompagnée du photographe Dominique Bernard.

L'environnement tiwi

Les Tiwi sont originaires des îles Melville et Bathurst, séparées l'une de l'autre par un chenal et situées à environ quatre-vingts kilomètres au nord de Darwin, dans le Territoire du Nord. Leur superficie est d'environ 7500 km^2. Elles sont généralement plates et en grande partie recouvertes de forêts d'eucalyptus. De nombreux cours d'eau les sillonnent et les ressources naturelles, légumes et fruits sauvages, gibier, poissons et fruits de mer, y sont abondantes, permettant aux Tiwi de perpétuer un mode de vie millénaire de chasseurs-cueilleurs parallèle à celui, plus récent, de consommateurs se fournissant au supermarché. Le climat est typique de la savane tropicale de l'Australie du nord, avec deux saisons principales: la mousson, de novembre à mars, et la saison sèche, d'avril à octobre, avec une température moyenne de trente degrés. Les Tiwi ont toujours été perçus par les anthropologues comme étant différents des autres Aborigènes australiens: leur culture matérielle se distingue radicalement de celles du continent australien. Par exemple, les boomerangs et *didjeridoo*, objets aborigènes par excellence, n'existent pas sur les îles Melville et Bathurst; en revanche, les grandes sculptures mortuaires, les plus importants objets ceremoniels tiwi, ne se retrouvent nulle part sur le continent. Leur langue est très différente des autres langues aborigènes; et la ségrégation entre hommes et femmes n'est pas aussi stricte que sur le continent, où il est courant d'exclure les hommes des cérémonies féminines et vice versa.

Entre 1980 et 1984, les Tiwi n'avaient aucun revenu réel et dépendaient économiquement du gouvernement australien (un petit nombre d'industries, surtout dans le domaine artistique, ont pris leur essor depuis, mais la situation générale n'a pas vraiment changé). Chaque lotissement gouvernemental recevait des crédits étatiques et employait un certain nombre de personnes pour faire fonctionner le village: la plupart des hommes jeunes et d'âge moyen, ainsi qu'un petit nombre de femmes, travaillaient pour la mairie, l'école, l'hôpital, la banque, le supermarché ou la police. Les autres touchaient le chômage ou d'autres rentes.

D'après mes observations, l'argent semblait être distribué équitablement, les Tiwi ayant créé un certain nombre de voies de redistribution comme les paiements lors des rituels funéraires ou le jeu, et il n'y avait apparemment pas d'inégalité financière.

Tous ces facteurs concouraient à influencer les activités chorégraphiques et rituelles. Certaines cérémonies devaient se dérouler durant la pause de midi, en fin de semaine ou pendant les vacances à cause des horaires de travail, et certains rites mortuaires étaient parfois renvoyés à plus tard car les chèques de pensions n'étaient pas encore arrivés et les organisateurs n'avaient pas suffisamment d'argent pour couvrir les frais des cérémonies.

La danse tiwi

Durant les vingt et un mois passés sur le terrain, j'ai pu assister à deux ou trois événements chorégraphiques et musicaux par semaine. Le contexte privilégié de ces activités était celui des divers rituels funéraires souvent désignés par le terme générique de *Pukumani*. Un *Pukumani* dure généralement un an ou plus. A chaque étape ou presque, la danse est essentielle. Que les chanteurs qui accompagnent la danse y participent ou non (les Tiwi n'ont aucun instrument de musique, sinon des bâtons entrechoqués utilisés lors de *Kulama*, un rituel annuel servant à l'initiation des jeunes gens, et surtout à la régénération de l'environnement), ils sont perçus comme «dansant». Le verbe *yoi* (généralement traduit par danser) – et non le verbe *kuruwala* (généralement traduit par chanter) – est utilisé pour décrire leur activité. A l'inverse, le contexte privilégié du chant est le *Kulama*.

Durant le *Kulama*, chaque homme adulte présente sur trois jours, à la fin de la saison des pluies, un cycle de chants dont la mélodie et certains sujets sont donnés, mais dont les textes doivent être renouvelés chaque année. Lorsque les hommes exécutent les mouvements liés aux chants, ils sont décrits comme «chantant» même si, dans ces moments-là, leur bouche reste généralement close! (*cf.* Grau 1983 pour une discussion plus détaillée de la distinction entre les phénomènes dits «musicaux» et ceux dits «chorégraphiques»).

Les Tiwi dansaient aussi lors de toutes sortes de célébrations «modernes» qui se passaient le plus souvent au pub (pour fêter les mariages, anniversaires, naissances, remises de diplômes ou autres). Dans ces cas là, l'organisation de l'avant-dernière étape des rituels funéraires était calquée sur ce nouveau contexte et les mêmes danses y étaient exécutées, les danseurs dansant d'habitude pour quelqu'un de présent, assis devant eux, plutôt que pour un mort. Les danseurs choisissaient principalement les chorégraphies du répertoire des danses de parenté et occasionnellement celles des danses de rêve.

Ils dansaient aussi parfois lors de cérémonies officielles comme l'ouverture de la nouvelle école de Pularumpi ou du nouveau musée de Darwin, auxquelles assistaient de nombreux non-Tiwi. A ces moments-là, leurs choix chorégraphiques se portaient généralement sur les danses de rêve qu'ils considéraient à la fois comme accessibles à un public néophyte (contrairement aux danses de parenté, qui lui auraient été totalement incompréhensibles) et comme représentatives de l'identité tiwi face au monde extérieur.

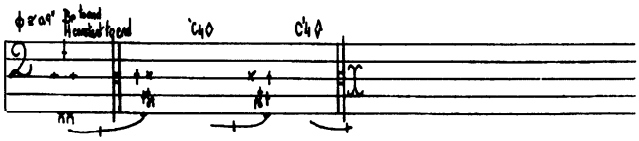
La danse était une activité faisant partie intégrante de la vie de tous les jours et illustrant tout un mode de vie. On entendait souvent les Tiwi dire: «Les Européens peuvent bien venir avec leur modernisme, mais nous ne cesserons jamais de danser». Pour eux, être Tiwi et danser étaient indissociables car la danse était la personnification même de tout leur univers.

Chaque homme, femme ou enfant tiwi dansait à un moment ou à un autre. Les critères de participation étaient généralement d'ordre social, chaque individu ayant toute une série de responsabilités envers les membres de sa famille, dont l'exécution de danses à certaines occasions.

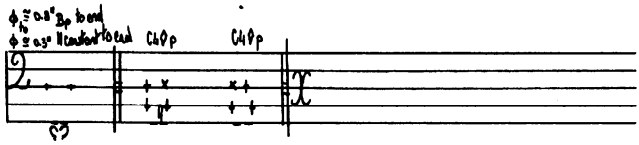
Le répertoire chorégraphique tiwi

Le répertoire chorégraphique tiwi comporte différents genres de danses, généralement classés selon des critères de droit de propriété, plutôt que selon des critères chorégraphiques. D'une manière générale, hommes, femmes et enfants partagent le même répertoire (mais, nous le verrons plus bas, les individus eux-mêmes ont des répertoires différents) et la plupart des danses se différencient par les mouvements des bras, ceux des pieds restant généralement les mêmes (il y a de notables exceptions mais je ne peux m'y attarder ici). Cela ne veut cependant pas dire qu'il n'y a qu'un style de danse. En effet, il est possible de distinguer deux styles: un style dit «masculin» et un style dit «féminin» (*cf.* Grau *in press*, pour une discussion de la permutabilité des sexes dans la vie rituelle).

Hommes et femmes utilisent le corps de la même manière dans certaines figures: le corps est relâché naturellement sans aucune tension, les genoux rebondissent légèrement dans leurs flexions lors de sauts/transferts de poids (d'un pied sur l'autre pour les femmes, d'un pied sur deux deux pieds pour les hommes), alors que la tête reste immobile. Par ailleurs, les femmes dansent avec leurs pieds en position parallèle, la tête légèrement inclinée en avant, ou au moins avec le regard dirigé vers le sol et, lors des temps musicaux principaux, elles se tiennent sur une jambe avec le pied en l'air complètement fléchi en arrière. Les hommes, eux, dansent avec les pieds légèrement «en dehors», la tête droite ou légèrement fléchie vers l'arrière et les deux pieds au sol lors des temps principaux.



Transcription 1: Style de danse «féminin».



Transcription 2: Style de danse «masculin».

Les transcriptions ci-dessus, comme celles qui suivront, sont notées dans le système de notation du mouvement Benesh BMN (*Benesh Movement Notation*, London 1954), et doivent être considérées comme des «esquisses» montrant les mouvements de manière générale, «prescriptivement», dans le sens donné par Charles Seeger, en omettant les particularités de style.

Les danses tiwi sont toutes extrêmement courtes; elles durent à peine une minute, souvent même moins longtemps. Elles ont toutes approximativement le même tempo, un temps (en BMN) durant approximativement 0,9" dans les dan-

ses des femmes, et de 0,8" à 0,3" dans les danses des hommes, l'accélération du tempo lors de la danse faisant partie du style masculin. Elles sont généralement très simples, ne comprenant souvent qu'un seul mouvement répété pendant toute la danse. Les danses ont rarement un nom propre et elles prennent le nom de leur contenu. *Tarangeni*, par exemple, veut dire buffle et, par extension, le terme signifie aussi la danse du rêve Buffle.

Comme je l'ai indiqué plus haut, les Tiwi tendent à classer leurs danses selon des critères liés aux droits de propriété. Un grand nombre de danses sont le bien de leur chorégraphe et de leurs descendants. Elles sont transmises patrilinéairement, et seuls les membres du patriclan ont le droit de les exécuter (si le chorégraphe est un homme, ses enfants, garçons et filles, et les enfants de ses fils les reçoivent; et si le chorégraphe est une femme, les danses sont transmises par l'intermédiaire de ses frères).

D'autres danses sont la création des ancêtres du « temps du rêve », et ces danses appartiennent à tout le monde. Cela ne veut pas dire cependant que tout le monde peut les exécuter à n'importe quelle occasion. Habituellement les lois de parenté décident quand un individu a le droit d'exécuter une danse particulière lors d'une occasion précise.

D'autres danses ont une situation mixte: les mouvements clé de la danse, c'est-à-dire les mouvements qui la différencient de toutes les autres danses, sont perçus comme ayant toujours existé sans l'aide d'un chorégraphe, alors que ceux qui embellissent la danse, lui donnant son aspect unique et réjouissant pour les spectateurs, sont perçus comme étant chorégraphiés par des individus. Les danses de rêve appartiennent à ce dernier groupe.

Avant de présenter un certain nombre de chorégraphies spécifiques de danses de rêve, il convient de préciser la notion de rêve.

Le concept de l'espace-temps du rêve

Pour les Tiwi, comme pour tous les Aborigènes australiens, la terre est un phénomène vivant, un ordre unique où tout est relié à tout et où la dislocation de l'un signifie la dislocation du tout. Lors du temps du rêve, le monde fut façonné par des êtres fantastiques, héros nomades qui le sillonnèrent en tous sens et le balisèrent d'empreintes. L'histoire du continent peut ainsi être lue comme un livre: chaque paysage, chaque plante, chaque animal possède son caractère hérité de cette époque créatrice, révélant les unions, conflits, rires ou colères des ancêtres. Si les façonneurs du paysage se sont enfoncés dans le sol ou sont devenus des phénomènes célestes, ils n'en ont pas pour autant quitté les Humains: ils sont dits éternellement présents dans les sites qu'ils ont marqué et nommé et ils agissent directement sur la vie aborigène contemporaine.

Les Aborigènes préfèrent le terme de *dreaming* (le «rêvant») à celui de *dreamtime*, car l'expression insiste sur le fait que les êtres éternels ne sont pas de simples ancêtres mais qu'ils ont aussi des principes qui « rêvent » les êtres humains.

Le temps du rêve peut être perçu comme une sorte de mémoire cosmique qui contient tout ce qui fut, tout ce qui est et aussi tout ce qui pourra advenir. Les Aborigènes ont ainsi toutes les données de l'univers à leur portée et, par la danse et la musique, ils rejoignent régulièrement ce monde parallèle à leur monde quotidien.

Chaque peuple aborigène donne un nom différent au phénomène du « temps du rêve ». Les Tiwi parlent de *Palingari*, une expression qui se rapporte aussi bien au passé mythologique qu'à n'importe quel passé proche ou lointain. Cet usage d'un terme tout-à-fait courant et quotidien insiste sur le fait que le rêve, bien que d'une dimension mystique et spirituelle, est constamment présent et fait partie de la vie de tous les jours.

Pour les Tiwi, à l'aube du monde, Pukwi, la femme-tortue, quitta le ciel et se mit en route sur ce qui allait devenir les îles Melville et Bathurst. A chaque pas qu'elle fit, de l'eau surgit derrière elle, donnant naissance aux rivières et fleuves qui sillonnent les îles. Chemin faisant, elle confia à ses filles certains endroits, lieux privilégiés où allaient vivre les « enfants-esprits » qu'aujourd'hui encore les pères tiwi doivent trouver en rêve avant que leurs épouses puissent concevoir. Quand son travail fut terminé, elle retourna au ciel et redevint le soleil, mère nourricière, laissant sur terre ses filles, principes de vie, assises auprès de l'eau pour l'éternité. A proximité de chacun de ces endroits habités par les filles de Pukwi, certaines plantes, certains animaux, certaines conditions atmosphériques ou curiosités géologiques se manifestent en abondance.

Chaque Tiwi est issu d'une de ces ancêtres et appartient à un groupe social, que l'on peut appeler clan totémique matrilinéaire, qui lui confère son identité sociale et détermine avec qui il peut se marier (l'union entre membres de certains clans étant frappée d'un tabou). Mais il est aussi relié au clan (matrilinéaire) de son père, dont il hérite de la plus grande partie de ses rêves ; ceux-ci le mettent dans un rapport privilégié avec les animaux, plantes et autres manifestations de l'environnement de l'ancêtre, et lui donnent le pouvoir de les incarner (certains rêves ont d'autres origines mais il ne m'est pas possible d'entrer dans le détail). Un grand nombre de Tiwi disent aussi qu'après leur mort, ils deviennent leurs rêves. La manifestation la plus visible, et la plus facilement compréhensible pour les non-Tiwi, de l'incarnation physique des rêves est l'exécution des danses de rêve.

Les danses de rêve

Un des aspects particulièrement intéressants des danses de rêve est que, non seulement leurs mouvements principaux n'ont pas vraiment été chorégraphiés, si ce n'est par les ancêtres mythiques, mais qu'en plus ils ne sont pas *appris*. Chaque Tiwi a en lui le potentiel de ses danses de rêve comme il ou elle a la faculté de parler ou de marcher.

Lorsque les adolescents n'exécutaient pas parfaitement les mouvements de ces danses, ils étaient vivement critiqués par leurs aînés, car c'était comme s'ils

«parlaient bébé» ou faisaient exprès de ne pas savoir marcher, alors que s'ils éprouvaient de la difficulté à exécuter d'autres danses, ils étaient traités avec beaucoup plus d'indulgence; souvent un aîné (généralement le père ou un oncle paternel pour les garçons, une tante paternelle pour les filles) venait corriger leur position.

Comme les danseurs connaissent «naturellement» les danses de rêve, il va sans dire qu'elles ne peuvent être décrites comme étant «imitatives». Ce qualificatif a été très souvent utilisé pour décrire la danse aborigène dans la presse populaire (*cf.* par exemple Beatty 1965), où les journalistes parlent, parfois de manière plutôt condescendante, du sens aigu de l'observation des Aborigènes, de leur dextérité, de leur «*cleverness*». Mais ce terme est parfois aussi repris par des scientifiques, ce qui révèle une certaine incompréhension de la danse aborigène de la part des chercheurs sincèrement intéressés (*cf.* par exemple Brandl 1971), incompréhension probablement liée au fait que, dans notre société, la danse est souvent perçue comme étant sans importance et ne méritant pas une étude sérieuse[1].

Lorsqu'ils dansent les rêves Requin, Crocodile ou Dingo, les Tiwi ne les «miment» pas, dans le sens où ils copieraient quelque chose d'extérieur à eux. Au contraire, la danse leur permet d'extérioriser un aspect de leur personnalité. Ils *sont* Requin, Crocodile ou Dingo. A l'époque originelle du «temps du rêve», un individu pouvait à son gré changer d'incarnation, passer de l'état de plante à celui d'animal ou d'être humain. Malheureusement, cet état de grâce n'est plus et aujourd'hui, les Aborigènes effectuent ces transformations surtout à travers la danse.

Comme je l'ai indiqué plus haut, chaque danse de rêve comprend un certain nombre de mouvements qui la diférencient de toutes les autres danses. Les Tiwi disent que ces mouvements «marquent» le rêve (*mark the Dreaming*). Le verbe «marquer», ainsi utilisé par les Tiwi pour décrire ce qu'ils symbolisent dans un chant ou une danse, insiste sur le fait qu'ils vont au delà de la simple représentation ou imitation. Les individus qui partagent le même rêve ne vont cependant pas exécuter la danse exactement de la même manière. Chacun la personnalise en y amenant quelque chose d'unique.

Pour les Tiwi, créativité et individualité sont des attributs inextricablement liés à la condition de l'être humain. Lors de conversations, ils réaffirmaient constamment qu'ils étaient tiwi parce qu'ils créaient et étaient uniques et souvent ils utilisaient ces attributs pour se différencier d'autres Aborigènes qui étaient bien plus ennuyeux car ils «utilisent toujours les même chants»!

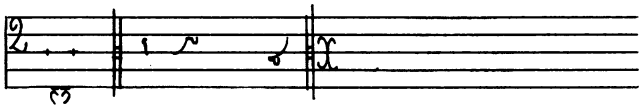
Ces variations individuelles ont généralement une vie très courte, souvent guère plus longue que l'exécution de la danse. Parfois elles sont plus élaborées.

---

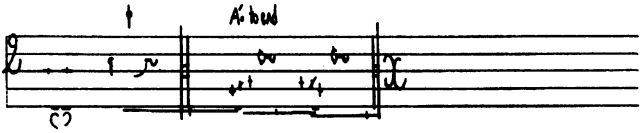
[1] Il est intéressant de noter au passage le numéro de la revue *Autrement*, à bien des égards excellent, consacré à l'Australie noire et intitulé *Les Aborigènes, un peuple d'intellectuels* (1989), où danse et musique ne méritent même pas une mention. Cela est d'autant plus ironique lorsqu'on réalise que c'est souvent au travers de la musique et de la danse que cet intellectualité est présente.

Dans ce cas, elles peuvent être reprises à chaque exécution de la danse, représentant une sorte d'insigne d'identité du danseur ou de la danseuse. Elles peuvent aussi devenir l'emblème d'une famille et être retransmises patrilinéairement.

Aux environs de 1875, par exemple. Karupo chorégraphia une variation pour *Tatuwali*, la danse du rêve Requin.



Transcription 3 : Mouvements principaux de *Tatuwali*, la danse du rêve Requin. Le mouvement du bras droit représente l'aileron du requin sortant de l'eau.



Transcription 4 : Variation de *Tatuwali* chorégraphiée par Karupo.

La variation de Karupo fut reprise par ses descendants, et par ceux de ses frères. Elle était extrêmement populaire en 1980-84, perçue comme représentant toute la famille Puruntatameri, une des plus influentes de Pularumpi et, en tant que telle, elle fut utilisée lors de l'inauguration de la nouvelle école en 1981.

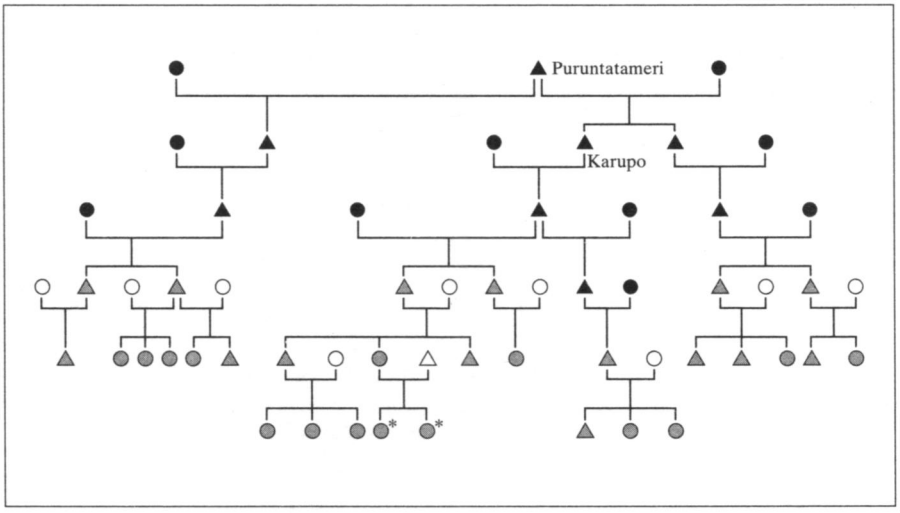


Fig. 1 : Généalogie montrant la transmission de la variation chorégraphiée par Karupo.N.B. Les propriétaires vivants de la danse sont indiqués en gris.

Les individus marqués * ne devraient normalement pas exécuter cette danse car elle appartient à leur mère et non à leur père. Mais comme celui-ci est blanc

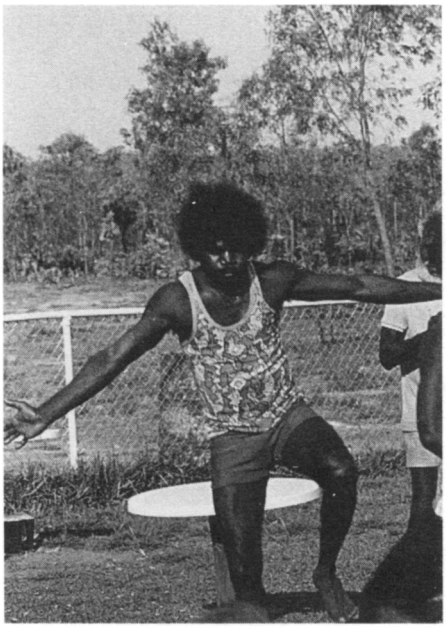


Photo 1 : Anthony Puruntatameri exécutant *Tatuwali*, la danse du rêve Requin.
Photo : D. Bernard.

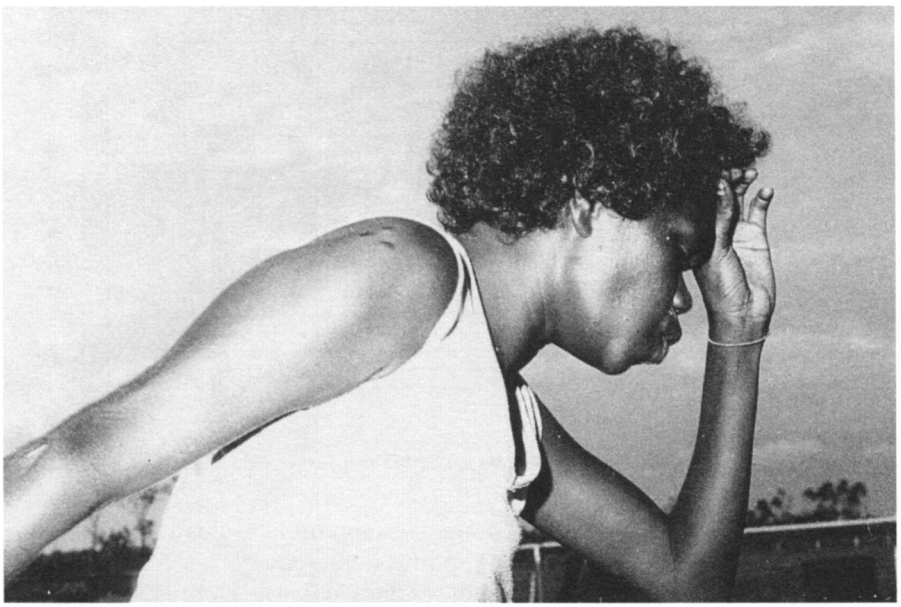
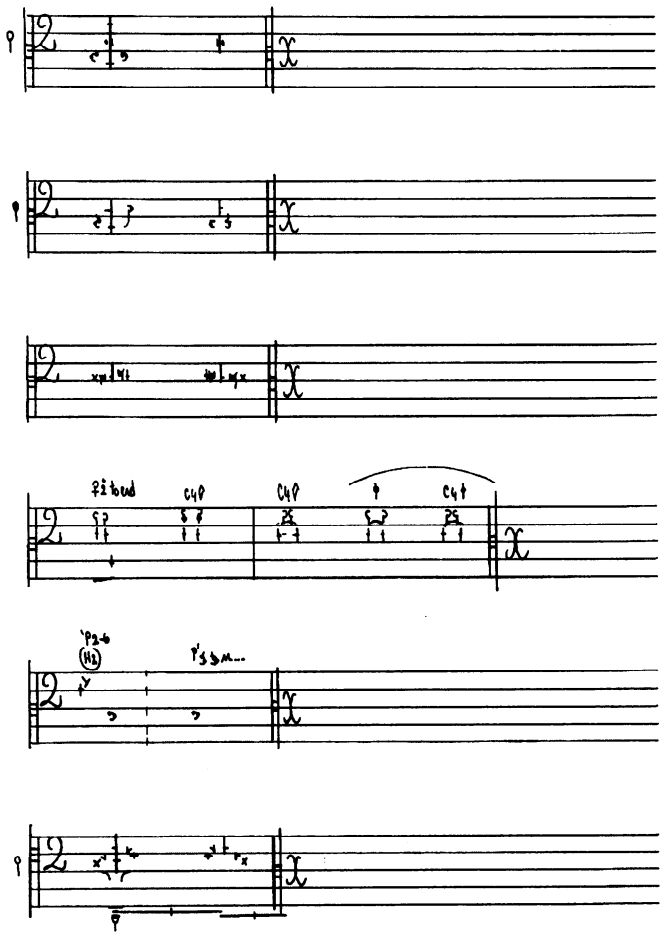


Photo 2 : Roberta Mungatopi exécutant un des pas de Irikupei, la danse du rêve Crocodile (transcrip. 9).
Photo : D. Bernard.

et n'a donc pas de répertoire chorégraphique à transmettre à ses enfants, les Tiwi considèrent que, dans ce cas, les enfants peuvent «suivre leur mère».

Tatuwali ne comporte qu'un seul pas, d'autres danses de rêve en ont plusieurs, comme par exemple *Irikupei*, la danse du rêve Crocodile ou *Kerilima*, la danse du rêve Coq de jungle.



Transcriptions 5-11 : Les différents pas de *Irikupei*, la danse du rêve Crocodile.

Les quelques danses que j'ai présentées se rapportent toutes à des rêves provenant du monde animal, car ce sont les plus nombreux et, entre 1980 et 1984, ils étaient les plus fréquemment symbolisés dans la danse. L'étude approfondie des autres danses de rêve, celles dont les chorégraphies symbolisent des phénomènes atmosphériques, des plantes ou des formations géologiques, reste encore

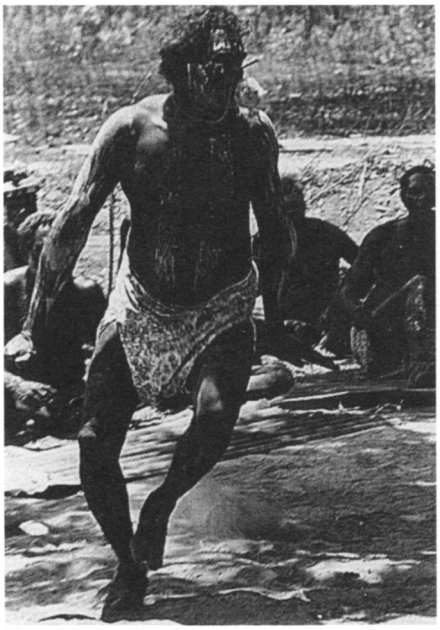


Photo 3: Big Don Mwalamini exécutant un des pas de *Irikupei*, la danse du rêve Crocodile (transcription *5)*. Photo: D. Bernard.

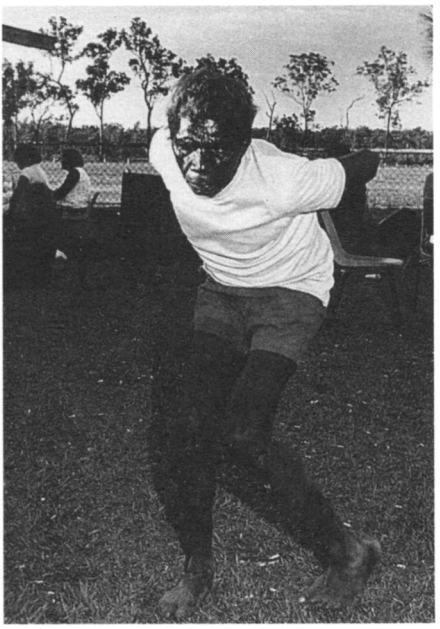
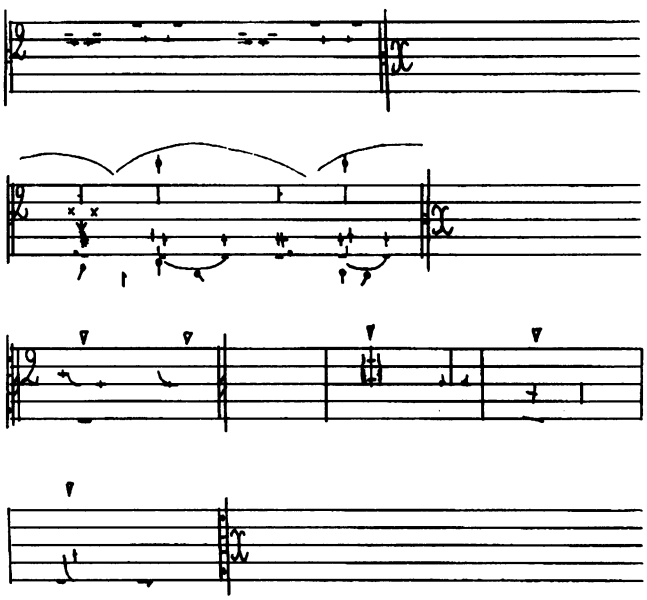


Photo 4: Tony Puruntatameri exécutant un des pas de *Kerilima*, la danse du rêve Coq de jungle (transcription 13). Photo: D. Bernard.



Transcriptions 12-14: Les différents pas de Kerilima, la danse du rêve Coq de jungle.

à faire. Durant mon terrain, j'ai par exemple entendu parler de la danse du rêve Arc-en-ciel ou de celui de ces grandes pierres que l'on trouve souvent auprès des filles de Pukwi. Parfois même, mes interlocuteurs exécutaient quelques mouvements, mais je n'ai jamais pu m'y attarder vraiment. Toute mon énergie était concentrée sur la documentation du répertoire chorégraphique courant. Il était d'une telle richesse que l'idée ne m'est même pas venue de me renseigner sur les danses que je n'avais pas vues! Ce n'est qu'après mon retour que bien des questions se posèrent. Pourquoi ces danses-là ne faisaient-elles pas partie du répertoire courant? Etaient-elles moins populaires parce que plus austères et moins accessibles? Ou était-ce simplement une question de mode ou de préférence des danseurs? Une autre étude me permettra, peut-être, de répondre un jour à ces questions.

Bibliographie

BEATTY Bill
1965 *Next door to paradise*. Melbourne: Cassel Australia.

BRANDL Maria
1971 «Pukumani: the social context of bereavement in a North Australian tribe». Thèse de doctorat en anthropologie sociale. University of Western Australia, Nedlands.

GIRARDET Sylvie, MERLEAU-PONTY Claire et TARDY Anne (éd.)
1989 *Australie noire: les Aborigènes, un peuple d'intellectuels*. Paris: Autrement [H.S. 37].

GLUCKMAN Max
1962 *Essays in the Ritual of Social Relations*. Manchester: Manchester University Press.

GRAU Andrée
1983 «Sing a dance – Dance a song: the relationship between two types of formalised movements and music among the Tiwi of Melville and Bathurst Islands, North Australia». *Dance Research* 1 (2): 32-44.
in press «Gender interchangeability among the Tiwi», in: H. Thomas ed.: *Dance, Gender and Culture*. London: Macmillan.

LEACH Edmund
1954 *Political Systems of Highland Burma*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

PORTRAIT

REDONNER VIE AUX MÉLODIES DE LA CHINE ANCIENNE. Laurence Picken et les secrets de la musique médiévale d'Extrême-Orient *

Frank Kouwenhoven

Laurence E.R. Picken, âgé maintenant de 82 ans, occupe une vieille maison à deux étages dans la Lower Park Street à Cambridge, dont les pièces sont encombrées de livres et d'instruments de musique, d'objets en céramique et d'autres trophées rapportés d'Extrême-Orient. On y entend parfois des enregistrements de musique de banquet composée sous la dynastie des Tang. Quelle musique splendide ! Que ces flûtes et ces tambours aient ou non résonné de cette manière dans la Chine d'il y a plus de douze siècles, est sujet à controverse. Quoiqu'il en soit, on trouverait difficilement un chercheur plus respectueux du passé historique de la Chine que Laurence Picken, l'homme qui est à l'origine de ces sons remarquables. Récemment, quelques-unes de ses reconstitutions de la musique médiévale d'Asie furent interprétées pour la première fois en Chine même. Dans l'entretien qui suit, Picken considère les résultats de sa récente visite en Chine après une absence de quarante-cinq ans. Il évoque également sa carrière de chercheur, ses études à Cambridge, ses rencontres avec de célèbres joueurs de *guqin* en Chine, ses aventures de voyage et son changement de profession à l'âge de 57 ans : « Voyez-vous, tout est une question de structure ».

Depuis les années soixante, Laurence Picken a rassemblé une vaste collection de partitions musicales remontant à la dynastie des Tang. Certaines d'entre elles sont des manuscrits d'époque ; mais la plupart sont des copies de manuscrits provenant de Chine et ayant été conservées au Japon où elles continuent d'être con-

---

* Cet entretien a été publié antérieurement dans *Chime, Journal of the European Foundation for Chinese Music Research* 4 (automne 1991): 42-65. La traduction de l'original anglais est due à Isabelle Schulte-Tenckhoff.

sidérées comme un trésor national. Avec le temps, les Japonais ont créé une nouvelle tradition d'interprétation, d'abord fidèle aux notations chinoises, puis se transformant peu à peu en un art classique proprement japonais. C'est Laurence Picken qui soupçonna que l'actuel mode de représentation du Tōgaku recelait un univers musical chinois, transformé et altéré au point d'être méconnaissable.

Lorsqu'il était chercheur à Cambridge, il commença à réinterpréter les anciennes partitions et à les transcrire en notation occidentale. Au fil des années, avec l'aide de ses étudiants en musique, il parvint à récupérer un répertoire riche, mais oublié, de mélodies chinoises comprenant les airs de danse et les chansons qui, à un moment donné, durent résonner à la cour impériale comme dans les rues et les maisons de thé des villes de la Chine médiévale. Soudain, cette musique était redevenue cohérente.

La méthode de Picken n'était pas différente de celle de sinologues comme Kalgren, Waley et Haloun lorsqu'ils traduisaient des textes classiques chinois: pour bien comprendre un texte donné, il fallait tenter d'en saisir la signification au moment de sa création et donc écarter les interprétations accumulées dans les commentaires plus récents. C'est ainsi que Picken et ses disciples laissèrent délibérément de côté la tradition vivante et le mode de représentation du Tōgaku japonais actuel, en prenant les manuscrits les plus anciens découverts au Japon pour ce qu'ils étaient à l'origine: un trésor de la musique chinoise.

Dans les années 1970, ils redonnèrent vie aux sonorités de la cour des Tang: non pas en Chine, mais à Cambridge, où ils jouaient d'un mélange d'instruments chinois et occidentaux. Picken se souvient de cette époque comme de l'une des plus passionnantes de sa vie. En travaillant sur les partitions, dans une ambiance qu'il qualifie d'«euphorie enivrante», il s'aperçut que lui et ses étudiants faisaient plus que de simplement réanimer une partie du répertoire des Tang. Pour lui, la musique qu'ils étaient en train de déchiffrer datait probablement du Moyen Age et provenait de toute l'Asie centrale et orientale. Après tout, la cour des Tang avait été un haut lieu de la culture internationale, réunissant des musiciens d'Indochine, de Corée, de Bukhara, de Kashgar, de Samarkand, de Turfan et d'ailleurs. En effet, de nombreuses mélodies de la collection de Picken semblent d'origine étrangère, non chinoise; c'est peut-être pour cela que les musiciens chinois actuels les perçoivent comme légèrement «occidentales».

En 1988, quelques-unes des transcriptions de Picken furent interprétées en public sous la direction du professeur de musicologie Chen Yingshi, au Conservatoire de musique de Shanghaï. Mais le principal concert eut lieu au même endroit en octobre 1990, assuré par des musiciens chinois. Le public local fut enthousiaste, et divers journaux musicaux de Chine réservèrent un accueil chaleureux à Picken.

Les Chinois furent-ils tous convaincus qu'il s'agissait là de la manière dont leur musique était réellement jouée sous les Tang? Pas nécessairement. En Chine, le travail de Picken et de ses étudiants est sujet à controverse, surtout parce que les Chinois n'ont aucune idée de l'étendue des sources japonaises. L'approche de Picken et de son groupe a aussi suscité des critiques au Japon où le Tōgaku, dans son mode actuel de représentation, a toujours été considéré comme une fidèle

réplique de la tradition chinoise. En raison de telles controverses, le projet sur la musique des Tang a traversé quelques moments difficiles. Mais le travail de Picken et de ses étudiants n'en a pas moins inauguré une phase cruciale dans l'étude de la musique chinoise ; et il continue à porter ses fruits.

***

Bach à Shanghaï

A quatre-vingt-deux ans, Laurence Picken n'est guère le prototype du chercheur émérite. Depuis quinze ans, il n'enseigne plus ; ses étudiants sont partis les uns après les autres faire carrière ailleurs. Mais il poursuit son projet avec l'enthousiasme et l'énergie qui le caractérisent. Le sixième fascicule de sa série *Music from the Tang Court*, de renommée internationale, est actuellement en préparation. Picken estime que le reste du répertoire exige encore une vingtaine de volumes. Il ne sera peut-être pas en mesure de mener cette tâche à terme ; mais il ne la poursuit pas moins.

Laurence Picken est un petit homme rondelet, d'apparence remarquablement jeune. Il formule ses phrases avec soin, s'arrêtant souvent pour se souvenir d'un nom ou d'un titre. Il se plaint de la perte de mémoire, mais il lui faut peu de mots pour exprimer ses idées clairement. Parfois, il se lève pour aller chercher un manuscrit ou pour interpréter un vers d'un chant des Tang afin d'illustrer son propos. Parfois il se fâche aussi un peu, notamment lorsqu'il se souvient d'une erreur ou d'une critique injuste. « C'est tout de même navrant que ce soient les Chinois plutôt que les Japonais qui se rendent compte de ce que j'ai voulu faire », s'écrie-t-il à un moment donné.

Le plus souvent, il parle de ses idées et de ses projets futurs avec un enthousiasme tranquille, faisant preuve d'une énergie admirable. « Mon nouveau champ d'enquête, c'est la musique ancienne du Japon, raconte-t-il. Quelle était la nature de la musique japonaise avant l'arrivée de musiciens coréens aux IIe et IIIe siècles, et avant que la Chine des Sui et des Tang n'y exerce une influence ? » Son sourire indique qu'il croit déjà avoir la réponse.

Nous sommes assis dans son petit salon, près d'un magnifique orgue à clavier unique datant de la fin du XVIIIe siècle, que lui donna un voisin de Jesus Lane. Picken aime surtout jouer du Bach sur cet instrument qui disparaît littéralement dans le plafond, par une ouverture aménagée au moment de son installation. Il n'y a pas de téléphone dans la maison.

En prenant une tasse de thé anglais, nous écoutons quelques mesures d'une musique cérémonielle de banquet de l'époque des Tang, jouée lors du récent concert de Shanghaï. « Écoutez-moi cela ! Par sa longueur, cette pièce est comparable à un concerto brandebourgeois ! » Malheureusement son petit cassettophone tombe en panne. Un peu plus tard, Picken se met à chanter un air rituel des Tang. « C'est si beau...! On ne peut pas imaginer de correspondance plus parfaite entre

le sens des paroles et le mouvement de la musique. Par exemple, là où le texte évoque des oiseaux battant des ailes avant de se poser sur les chênes, on entend une formule musicale d'une délicieuse incertitude qui n'est résolue que lorsque la mélodie s'immobilise sur ce que nous appellons la tonique».

Il se remet à chanter: «*Pianpian zhe zhui, zai fei zai xia, ji yu bao xu...*», tout en balançant les bras pour illustrer le battement des ailes d'un oiseau voltigeant.

«N'est-ce pas extraordinaire? C'est vraiment une illustration musicale frappante de ce type de mouvement; l'élément surprenant étant que l'on y parvient par une mélodie dont chaque note correspond à un caractère. Les Chinois ne semblent pas se rendre compte des qualités que recèlent leurs anciennes chansons»[1].

Selon Picken, la musique des Tang relève de l'actualité plutôt que de l'histoire. Rapidement, il réussit à communiquer son enthousiasme: «En réalité, la musique des Tang et des Song n'est pas moins digne de notre intérêt et de notre admiration que tout autre aspect de la vie culturelle de cette époque», affirme-t-il. Le matériel est là, prêt à être ressuscité par des chercheurs et des musiciens plus jeunes.

Dans le tram

Laurence Ernest Roland Picken naquit le 16 juillet 1909 à Nottingham. Son père était garagiste. «Ma mère était d'origine galloise. Tous les membres de sa famille avaient un certain don pour la musique, comme on l'attribue généralement aux Gallois, et il s'est réalisé en moi. A quatre ans, j'ai commencé à jouer du piano avec une tante; mais personne dans la famille ne pensait qu'un homme pouvait faire carrière avec la musique, et, bien sûr, la musicologie n'existait pas encore».

Sa fascination pour l'Extrême-Orient remonte à son enfance. «En un sens, c'était à cause de ma mère qui chantait des extraits de l'opérette *Le Mikado*, de Gilbert et Sullivan. Je me souviens de m'être déguisé en Japonais à l'âge de dix ans, en utilisant d'anciens habits de ma mère».

Toutefois, un avenir musical était impensable. D'une manière quelque peu inattendue, Picken se lança dans les sciences naturelles. «Chaque matin, je prenais le tram pour aller à l'école, et dans ce même tram il y avait le professeur de biologie. Absolument fasciné par cette matière, je décidai d'abandonner les sciences humaines».

En 1928, il commença des études en sciences naturelles à Cambridge. «Les gens de la très respectable école privée de la ville étaient plutôt contrariés de voir que ce petit collégien parvenu que j'étais à leurs yeux ait remporté le concours pour une prestigieuse bourse pour le Trinity College; cela ne s'était jamais vu».

---

[1] Il se réfère ici aux chants pour le *Shi* (Canon de poèmes) préservés par Zhu Xi.

Fig.1 : Laurence Picken dans sa bibliothèque. Photo : Antoinet Schimmelpennink, Cambridge, 8/1991.

Un génie des langues venu de l'Allemagne nazie

A Cambridge, Picken continua de s'intéresser aux cultures d'Asie. Il consacra son temps libre à l'apprentissage du chinois, et acheta son premier livre de caractères chinois, un manuel destiné aux employés consulaires. Un étudiant-chercheur chinois[2] lui lisait des extraits du *Shijing*, la célèbre anthologie de paroles de chansons chinoises. Ce furent les premiers mots de chinois qu'il entendit.

«J'avais déjà relevé les références aux instruments de musique dans ces anciens textes. J'ai demandé à l'étudiant chinois s'il connaissait un livre sur les instruments ou sur la musique de Chine. Il écrivit en Chine, et au bout d'un certain temps je reçus un petit volume, *Zhongyue xunyuan*, qui avait à mes yeux une valeur inestimable».

Mais Picken n'avait guère de loisir d'étudier le chinois, et encore moins la musique chinoise. Les cours qu'il donnait en Sciences naturelles lui demandaient beaucoup de travail. Plus tard, au début de la Seconde Guerre mondiale, il fut affecté comme officier de réserve et scientifique au Laboratoire de transfusion sanguine pour l'est du pays. Sa tâche consistait à préparer du sérum humain filtré et stérile destiné à la transfusion pour des blessés.

Entre-temps, ni son intérêt pour l'Asie ni son amour pour la musique n'avaient fléchi. La guerre amena en Angleterre de nombreux réfugiés de l'Allemagne nazie, dont des libraires juifs. Picken leur acheta de précieux ouvrages sur la théorie musicale remontant au XVIIIe siècle, y compris ce qu'il avait identifié comme étant les premières citations imprimées des œuvres de Bach[3]. C'est en fait à Bach que fut consacré son premier essai sur la musique. Parmi ces réfugiés allemands se trouvait le sinologue Gustav Haloun, un chercheur réputé qui vint enseigner le chinois à Cambridge sur la recommandation d'Arthur Waley. Haloun allait avoir une influence marquante sur la carrière future de Picken.

«C'était un véritable génie des langues. Il connaissait le tibétain, le chinois, le japonais, le coréen; pendant la Première Guerre mondiale, on lui avait demandé d'apprendre à parler toutes les langues de l'empire austro-hongrois. J'ai étudié avec lui pendant huit semaines en 1944, dans un cours qu'il avait intitulé 'grammaire élémentaire'. En réalité, c'était un cours général sur la culture chinoise, y compris un peu d'épigraphie, du chinois classique (en particulier Mengzi), les écrits de Simon et Kalgren sur la phonétique ancienne, bref, tout. Même les minorités nationales et leurs langues ne lui avaient pas échappé. Nous n'étions que deux à suivre ce cours extraordinaire: moi-même, et une jeune réfugiée polonaise. On était assis d'un côté de la table, Haloun de l'autre; mais il donnait son cours comme s'il s'adressait à une centaine d'étudiants».

Haloun était très exigeant. Par exemple, il attendait de ses étudiants qu'ils soient capables de consulter les dictionnaires chinois dans toutes les langues

---

[2] Plus tard professeur Feng Depei.

[3] Travaux de Mattheson, Kirnberger, Marburg, conservés maintenant à l'Université de Cambridge.

européennes. Picken raconte: «Lorsque je suis allé en Chine, j'ai pu déchiffrer une bonne partie des inscriptions sur bronze; cela impressionna profondément – quoique injustement – mes hôtes chinois».

La Chine en guerre

L'année où Picken suivait le cours de Haloun, et avant de partir pour la Chine, il fut nommé *Research Fellow* au Jesus College. Et c'est en tant que zoologue qu'il se rendit pour la première fois en Chine, comme membre d'une mission scientifique du *British Council.*

C'était en automne 1944, au crépuscule du colonialisme britannique. La Seconde Guerre mondiale entrait dans sa phase finale lorsqu'il fut décidé d'envoyer un petit groupe de chercheurs britanniques en Extrême-Orient. D'après le directeur de la mission, Joseph Needham, leur tâche consistait «à renouveler et à approfondir les liens culturels et scientifiques entre les peuples britannique et chinois». Ces liens avaient été rompus au moment de l'éclatement de la guerre sino-japonaise. Initialement, on avait demandé aux chercheurs britanniques de donner des conférences, mais les choses devaient se passer différemment, une fois le groupe arrivé en Chine.

Picken raconte: «J'y suis allé comme biologiste général, pour visiter les institutions et donner des conférences sur des sujets comme 'les naissances gemellaires chez les animaux domestiques'. Needham, qui avait été envoyé en tant que biochimiste réputé, découvrit qu'en cette période de guerre les Chinois avait besoin d'équipements simples pour l'enseignement de la physique et de la chimie élémentaires, tels que pipettes, balances et produits chimiques. Souvent l'équipement le plus rudimentaire faisait défaut. Des fournitures étaient achetées à Calcutta et acheminées en Chine par la *Royal Air Force*». A cette époque, les ressources de la Chine avaient été sévèrement affectées par la guerre et une forte inflation. Des millions d'êtres humains vivaient dans une pauvreté et une misère extrêmes. Souvent, le personnel administratif et les étudiants étaient logés dans des bâtiments fabriqués avec des lattes et du plâtre. Les universités de la Chine orientale et septentrionale sous occupation japonaise avaient dû être évacuées, et la main-d'œuvre tout comme l'équipement transférés vers les hauts-plateaux du sud-ouest. L'organisation de cette expédition sur des centaines de kilomètres, sans infrastructure ni moyens de transport adéquats, avait été un exploit formidable.

Comme le commandant des forces armées chinoises, Chiang Kai-Shek, avait établi son nouveau quartier-général à Chongqing, la ville était bombardée sans cesse par les Japonais. Mais les Chinois étaient persévérants et imaginatifs. Ainsi, la formation et la recherche scientifiques se poursuivirent, même dans ces conditions difficiles, les pénuries de toutes sortes étant surmontées grâce à une remarquable créativité. Quand il était impossible d'obtenir des porte-objets pour les microscopes, on découpait les pans des fenêtres brisées par des raids d'aviation; à défaut de platines, on se servait de plaquettes de mica.

Lorsque Picken arriva à Chongqing, les bombardements avaient cessé. Il n'y avait plus de danger imminent dans la région, sauf lorsque les Japonais s'avancèrent à près de deux cents kilomètres de la ville. Needham et son groupe projetaient l'évacuation, mais le moment de tension passa.

Première rencontre avec les joueurs de *guqin*

Picken se sentit bientôt à l'aise avec ses collègues et ses nouveaux amis de la maison du *British Council*. « C'était la première fois dans l'histoire que des collègues chinois et britanniques vivaient et travaillaient ensemble sur un pied d'égalité. Tout le personnel était logé là, et nous nous entendions fort bien ».

Les Needham étaient conscients de l'intérêt que Picken portait à la musique, comme l'était aussi Robert van Gulik, sinologue hollandais et futur auteur de romans policiers chinois, qui était, à l'époque, conseiller auprès de l'ambassade royale néérlandaise à Chongqing.

« Le soir même de mon arrivée à Chongqing, van Gulik et sa femme organisèrent un dîner pour quelques musiciens chinois, les Needham et moi-même. Il y avait parmi ses hôtes Liang Tsai-Ping, Zha Fuxi et Xu Yuanbai... »

Picken était immédiatement captivé par la musique de la cithare chinoise à sept cordes. « C'était une musique unique ! J'achetai un *qin* dont la fabrication avait été surveillée par Xu Yuanbai, et je commençai à prendre des leçons. Je jouais du guqin chaque jour. En Angleterre, j'avais l'habitude de jouer ma ration quotidienne des quarante-huit préludes et fugues de Bach. Il revenait au même de pratiquer le *guqin*. Cette pratique me permit d'améliorer mon sens de la hauteur du son et d'élargir considérablement ma conception de la musique – qu'il s'agisse du son, de la forme ou de la structure ».

Picken devint membre du *Chongqing qinshe*, un cercle local de joueurs de *qin*. Il participa à un weekend avec van Gulik chez Xu Yuanbai, dans sa maison traditionnelle située dans la campagne de Sichuan. « Nous jouions quand l'envie nous prenait, nous mangions quand nous avions faim... Il y avait parmi nous de vieux messieurs dont les ongles très longs les empêchaient de pincer les cordes, si bien qu'ils jouaient avec un glissando continu, en traînant les ongles sur la surface du *qin*. On aurait dit d'énormes cafards qui cherchaient à se dissimuler. Xu Yuanbai avait un excellent doigté, mais son jeu était dépourvu de l'extraordinaire intensité exprimée par Zha Fuxi qui jouait comme s'il créait l'œuvre pour la première fois, en écoutant toujours de près ce que lui disait l'instrument ».

Lorsqu'en janvier 1945, Picken fut appelé à se rendre à Chengdu, Robert van Gulik lui suggéra de rendre visite à Pei Tiexia, un riche homme de lettres de la vieille école ; il était connu des joueurs de *qin*, car il possédait une paire de cithares anciennes d'une beauté exceptionnelle, qui avaient été fabriquées par une famille renommée de facteurs d'instruments sous la dynastie des Tang, du nom de Lei ; ces cithares étaient appelées Dalei («Grande Tonnerre») et Xiaolei («Petite Tonnerre).

« Muni d'une lettre d'introduction de van Gulik, je suis parti avec Cao Tianqin. A l'arrière de la camionnette, les amateurs de *qin* se bousculaient. Monsieur Pei habitait une grande maison traditionnelle située dans la campagne du Sichuan non loin de Chengdu, qui hébergeait toute sa famille étendue. C'était un homme âgé et très frêle. Je lui jouai un morceau sur le *qin*, *Yangguan san die*. Puis il quitta la pièce et revint avec deux cithares. Avec ses larges manches, en tenant les deux instruments, il ressemblait à Moïse portant les tables de la Loi ! Je jouai *Pu'an zhou* sur Xiaolei, peut-être le plus beau de ses deux *qin*. Ses harmoniques sonnaient comme des cloches, et la surface de l'instrument était couverte d'un réseau de fines craquelures, comme on les voit seulement sur les cithares vieilles d'un millénaire. C'était magnifique ! On voyait ces craquelures, mais on ne les sentait pas au toucher. Plus tard nous étions assis en silence, face à un portail en forme de lune, en contemplant les arbres sous la pluie... Je regrette parfois ne pas être resté là, comme son disciple. Mais j'ai dû rentrer à Cambridge ».

Par la suite, Picken apprit d'un des parents de Pei que ce dernier s'était suicidé après avoir été harcelé par les autorités. Dans son testament, il avait ordonné que ses deux cithares de l'ère des Tang soient incinérées avec lui.

Quand la musique quitte la terre

Tout en contant ses expériences en Chine, Picken révèle parfois certaines de ses convictions d'historien de la musique.

« En rendant visite à Pei Tiexia, Robert van Gulik s'était servi de moi comme une sorte d'émissaire. Il m'avait confié la partition d'une pièce pour *guqin* intitulée *Zhuang Zhou meng die*, en me demandant de prier M. Pei d'y ajouter les signes métriques. La copie avait été établie par van Gulik lui-même dans sa belle 'écriture régulière'. Quelques mois plus tard, je reçus une lettre de Pei à laquelle était joint le manuscrit de Robert. Il se disait navré de ne pas pouvoir accéder à la demande de ce dernier, car son maître ne lui avait jamais appris cette pièce ».

« Je pense que c'est une anecdote très importante. Il y a cinquante ans, personne n'aurait songé à interpréter une pièce qu'il n'avait pas apprise auprès d'un maître. En effet, il existait plusieurs écoles de *qin* transmettant différentes versions des pièces du répertoire commun, mais les instrumentistes ne jouaient que celles qui leur avaient été transmises oralement par leur maître. Aujourd'hui, certains joueurs ont plutôt tendance à vouloir 'recomposer' les pièces. Du point de vue de la tradition du *qin*, je pense que c'est absurde ; c'est même pernicieux. Bien sûr, nous devrions essayer de jouer des pièces que nous n'avons jamais entendues, mais à mon avis il serait faux d'en faire une composante de l'art. En fait, on peut aborder le problème de l'interprétation rythmique de partitions inconnues d'une manière simple et rationnelle, comme je l'ai découvert moi-même il y a des années, lorsque je préparais certains chapitres pour la *New Oxford History of Music* ».

Picken regrette plusieurs tendances modernes dans le jeu du *guqin*. «Le plus néfaste, c'est qu'en rééditant les partitions de *qin*, les Chinois ont commencé à omettre purement et simplement les indications de phrasé. A mon avis, on porte atteinte à la tradition en supprimant les signes articulatoires...»

Il s'inquiète également de la tendance à jouer toujours plus rapidement. «Certaines interprétations récentes de *Xiao Xiang shui yun* sont beaucoup trop rapides. Je doute que les joueurs modernes connaissent vraiment le thème de chaque section de la pièce dans la partition éditée en 1425. En particulier les passages en harmoniques sont joués beaucoup trop vite. Van Gulik avait l'habitude de caractériser de tels passages en disant: 'C'est à ce moment que la musique quitte la terre'».

L'ascension d'une montagne

Picken avait emmené des disques en Chine, à une époque où la musique classique européenne y était pratiquement inconnue en dehors des grandes villes.

«J'avais avec moi les fantaisies de Purcell, ainsi que *The Hymn of Jesus* de Holst et le concerto pour piano de Bliss. Un soir, je fis écouter ces deux derniers dans la cour d'un temple à Xizhou, dans le Yunnan. Le temple était affecté à un usage profane, et la plupart des auditeurs étaient employés de l'université ou étudiants. Le goût des Chinois pour ce genre de musique en ce temps de guerre était frappant, comme l'était leur concentration: on aurait entendu une mouche voler».

Picken se rendit compte que des musiciens chinois de talent n'avaient aucune idée de la distinction occidentale entre musique classique et musique populaire. «Je fus attristé lorsqu'un disciple de Xu Yuanbai, un excellent jeune musicien, voulant démontrer sa connaissance de la musique occidentale, se mit à chanter 'Oh Rosemary, I love you'».

Parfois, les reminiscences de Picken prennent une tournure romantique. En janvier 1945, il fit l'ascension du mont Emei, célèbre pic solitaire du Sichuan, en compagnie d'amis chinois et du futur historien de l'art, Michael Sullivan.

«En route, j'ai joué du *guqin* dans les monastères. Je me souviens de l'incomparable flore alpine, du ciel si bleu lorsque nous atteignimes le sommet, et du fleuve Jialing, loin, loin à nos pieds. Je me souviens aussi du bruit extraordinaire de femmes édentées en pèlerinage, la nuit dans les monastères. La journée, en descendant du sommet, elles récitaient '*Daifo hui jia, dai fo hui jia!* – 'Chargée du Bouddha je reviens chez moi!'. Un Chinois de notre groupe, qui portait mon qin, rétorquait alors avec quelque impertinence: '*Amitofo qing cai luobo*!' – 'Amitofo[4]... choux et navet!'».

---

[4] Amitofo: nom chinois du Bouddha Amithaba.

Vièles turques

En 1945, Picken rentra à Cambridge; quatre ans plus tard la Chine devint une république communiste. Ne pensa-t-il jamais y retourner?

«Impossible, je n'en avais pas les moyens, et je ne voulais pas retourner dans un pays où je ne pouvais pas me mouvoir librement. Seuls des déplacements à la manière d'Intourist y étaient désormais possibles».

En revanche, il se tourna vers la Turquie. En 1951, un ami britannique d'Istanbul l'invita pour passer les vacances chez lui. «Je me suis d'abord intéressé à la musique classique turque, et je pensais qu'en me mettant au *kanun* j'apprendrais quelque chose sur une tradition musicale qui, comme la musique chinoise, demeurait essentiellement modale et non harmonique. Je savais aussi qu'à l'exception du *sheng* (orgue à bouche fait de tubes en roseaux à anche libre), la plupart des instruments de musique de la Chine contemporaine provenaient d'Asie centrale. Je pensais qu'il valait la peine de m'occuper de la musique turque. Mais plus tard, je me suis passionné pour les traits distinctifs des instruments populaires turcs et de la vraie musique populaire».

«Un soir, étant assis dans un jardin sur les collines surplombant Trabzonde, j'entendis par un haut-parleur le son d'une vièle. Je n'avais jamais entendu pareille musique, et je ne voyais pas comment on pouvait jouer ainsi. Cette musique riche en harmoniques, de caractère même polyphonique, était jouée à une vitesse vertigineuse, et sa cohérence sonore ne pouvait être assurée que par un archet changeant fréquemment de sens. L'année suivante, j'entendis la même vièle lors d'un voyage en bateau le long de la rive sud de la Mer Noire, entre l'embouchure du Bosphore et Rize. J'étais en deuxième classe, le musicien, de toute évidence un matelot, en troisième. Je m'appuyai sur la rambarde pour l'écouter. Il ne tarda pas à me remarquer et m'invita par des gestes à descendre. Je transcrivis plusieurs des airs qu'il chantait, mais j'ai dû baisser les bras devant son jeu de vièle si rapide qu'il laissait l'auditeur pantois, comme dans un état de syncope dont il ne reviendrait jamais».

En 1952, Picken retourna en Turquie, cette fois-ci muni d'un petit enregistreur à ressort. Il enregistra cette vièle (*Karadeniz kemençesi*), dont on ne joue que dans la région de la Mer Noire, tout comme la cornemuse sans bourdon (*tulum*) que l'on retrouve dans les montagnes de la ligne orientale de partage des eaux.

En 1955, il se mit à collecter systématiquement des instruments pour préparer un ouvrage sur les instruments de la musique populaire turque, qui ne sera toutefois achevé et publié que vingt ans plus tard.

Les recherches de Picken se distinguent, entre autres, par un intérêt pour les jouets producteurs de sons que fabriquent les enfants. Picken y voit des modèles réduits d'instruments archaïques, rituels, jadis utilisés par les adultes. Il dit à leur sujet: «Si l'on veut vraiment savoir comment ces jouets sont fabriqués et utilisés, il faut parler avec les enfants, qui sont susceptibles de donner d'importantes informations».

Après 1966, Picken n'est plus allé en Turquie. «Je me suis aperçu qu'il serait fatal d'y retourner, car je ne ferais que découvrir plus d'instruments encore, plus

de matériaux, et mon livre ne serait jamais terminé. Il fut cependant achevé en 1975, et après une semaine déjà, l'imprimeur avait fait fondre les caractères d'impression, si bien qu'une seconde édition était devenue impossible».

Dans ses recherches sur les instruments de musique, ses connaissances en sciences naturelles lui rendaient parfois service. Il fut par exemple le premier à identifier la matière utilisée pour fabriquer les anches des hautbois turcs. «Personne ne le savait jusqu'à ce que j'incite un musicien turc à me rapporter des spécimens de la fleur, de la racine et de la tige à divers diamètres et degrés de maturité. L'herbarium de Kew parvint à identifier le roseau et à déterminer l'espèce et la sous-espèce du genre *Phragmites* utilisé, dont une propriété essentielle est qu'on peut resserrer la tige sans qu'elle se déforme, si bien qu'elle est attachée à l'agrafe métallique par une ligature hermétique».

Tout est une question de structure

Pendant toutes ces années, Picken se distingua en tant que zoologue à Cambridge. En 1960, il publia son volumineux livre *The Organisation of Cells and Other Organisms*, qui s'imposa rapidement comme un ouvrage de référence dans le domaine.

Puis, à l'apogée de sa carrière scientifique, Laurence Picken changea de profession. A l'âge de 57 ans, il fut nommé *Assistant Director of Research* à la Faculté des études orientales, transfert rendu possible grâce à la générosité du professeur émérite de zoologie: «Il donna simplement mon poste à la Faculté des études orientales. Comme par miracle, les gens commencèrent bientôt à demander s'ils pouvaient suivre chez moi des cours sur les musiques ethniques».

Picken ne voit aucune rupture dans cette transition: «Voyez-vous, tout est une question de structure. En tant que zoologue, je m'intéressais à la structure. En tant que musicologue, j'ai conservé cet intérêt. C'est la raison principale pour laquelle je n'ai jamais voulu être considéré comme un ethnomusicologue; à mon avis, les ethnomusicologues n'accordent pas assez d'importance à la structure de la musique en tant que telle».

Il ouvre son livre sur l'organisation cellulaire; la dernière page porte une citation du *Guanzi*, écrite dans la belle calligraphie de son ami chinois Cao Tianqin. Le passage fait l'éloge de la structure comme l'élément intégrateur de toute chose. Désormais, Picken se tourne vers la structure de la musique de la dynastie des Tang (618-960), âge d'or de la musique chinoise.

A la recherche d'un répertoire perdu

Déjà en 1945, un lettré chinois nommé Yin Falu avait donné à Picken une copie d'une petite collection d'anciennes pièces pour luth chinois, que l'on fait remonter maintenant au Xe siècle. Ce manuscrit unique appartenait à la célèbre bibliothèque découverte dans une grotte murée des environs de Dunhuang, à l'extrême ouest de la Chine. Ce document semble être le seul manuscrit musical de l'ère des Tang qui ait survécu en Chine.

Picken remarque, en se référant à la pratique musicale courante en Chine: «Les musiciens chinois jouant un répertoire populaire ne se réfèrent que rarement aux partitions écrites. Le plus souvent, ils jouent de mémoire, comme le faisaient probablement aussi les musiciens de l'époque des Tang. Ils n'avaient tout simplement pas besoin de partitions, si bien que rien ne fut légué à la postérité».

Sous les Tang, la cour chinoise accueillait les traditions musicales de nombreux peuples étrangers. La dynastie suivante, celle des Song, sonna le glas de cette ouverture culturelle cosmopolite pratiquée par les Tang. Les dirigeants des Song étaient décidés à balayer toute influence étrangère, à éradiquer toute trace de musique importée, à écarter les danseurs et les musiciens qui avaient jadis animé la cour des Tang. Les partitions qui avaient pu exister furent sans doute détruites, car la musique et la danse n'étaient pas chinoises. Voilà comment Picken explique ce qui se passa en Chine. Mais comment des partitions ont-elles pu arriver au Japon, surtout en si grand nombre? Picken commença ses enquêtes au milieu des années cinquante, et au fil des années il fit des découvertes importantes. Mais le processus dans l'ensemble demande encore à être élucidé.

Une page de Tōgaku

Un jour de l'année 1953, Laurence Picken était en train de regarder la photographie d'une page d'ancienne notation musicale japonaise, figurant dans un article d'Eta Harich-Schneider. C'était une page de Tōgaku, montrant pour la même pièce les tablatures pour orgue à bouche et luth. La géométrie linéaire de la notation avait une allure familière: elle avait l'allure «chinoise». Picken en conclut qu'il s'agissait d'une mélodie empruntée à la Chine.

Le Tōgaku, tel qu'il est interprété actuellement au Japon, ne ressemble en rien à la musique chinoise. Or la page contemplée par Picken ne ressemblait pas à une notation de Tōgaku habituel. Dans sa forme transcrite, la mélodie avait un caractère différent, plus «chinois» que n'importe quelle pièce de Tōgaku interprétée de nos jours. Et il y avait d'autres différences encore. Dans les représentations modernes de Tōgaku, l'orgue à bouche exécute des séquences de cordes, mais d'après la partition en question, il joue une seule formule mélodique.

Sous le coup de sa découverte, Picken se mit à transcrire toutes les versions pour orgue à bouche des pièces de Tōgaku sur lesquelles il pouvait mettre la

main. La possibilité le hantait d'identifier des survivances authentiques de la tradition chinoise de l'époque des Tang; en 1972, il se rendit au Japon, en quête des manuscrits datables les plus anciens qui aient survécu.

Trois décennies après la première rencontre de Picken avec une partition musicale des Tang, lui et ses élèves réussirent à présenter la transcription d'une bonne partie du répertoire, oublié jusque-là, de la musique de la cour des Tang, et à préciser comment et pourquoi ce répertoire était arrivé au Japon.

Deux onces de poudre d'or

Les participants aux premières missions japonaises en Chine étaient impressionnés par le prestige de la culture chinoise sous les Tang et par l'efficacité de ses institutions gouvernementales. Au VIIe siècle en particulier, plusieurs missions prirent connaissance de tous les aspects de la société des Tang.

Plus tard, en 838, une mission japonaise en Chine comptait un célèbre musicien japonais: Fujiwara no Sadotoshi, qui se forma auprès de musiciens chinois et se fit établir des partitions par des scribes musicaux. En effet, la biographie de Fujiwara no Sadatoshi fait état d'un don de deux onces de poudre d'or, destiné au maître luthier chinois Liu Erlang.

Picken raconte: «De toute évidence, il y eut achat; les partitions acquises avaient probablement été commandées par les Japonais. Il s'agissait d'au moins cent-vingt titres de pièces, pour la plupart des airs de danse, dont certains étaient assortis de paroles. Plusieurs pièces étaient des suites complètes de ballet, chacune avec sa chorégraphie et ses costumes propres».

Selon Picken, la musique de la cour des Tang était jouée à la cour japonaise par des musiciens venus de Corée et de Chine longtemps avant le voyage de Sadatoshi. Quant aux partitions écrites, elles furent établies à la demande de lettrés de la cour japonaise et des grandes monastères bouddhistes. Picken pense que les titres des pièces étaient parfois mal compris par les Japonais, si bien que des airs populaires des tavernes de Chang'an en Chine n'étaient pas reconnus comme tels au Japon. Des malentendus de ce type facilitèrent une transformation progressive de l'interprétation de cette musique dans son nouveau contexte.

Les vagues de Kokonor

En recopiant fidèlement les manuscrits des Tang, les scribes japonais ne transmettaient que la tradition écrite des pièces des Tang. La précision de leur travail est illustrée par une pièce appelée Les vagues de Kokonor, enregistrée avec des instruments occidentaux au Jesus College, en 1970. La partition finale avait été compilée à partir de versions manuscrites de différentes époques. Une version

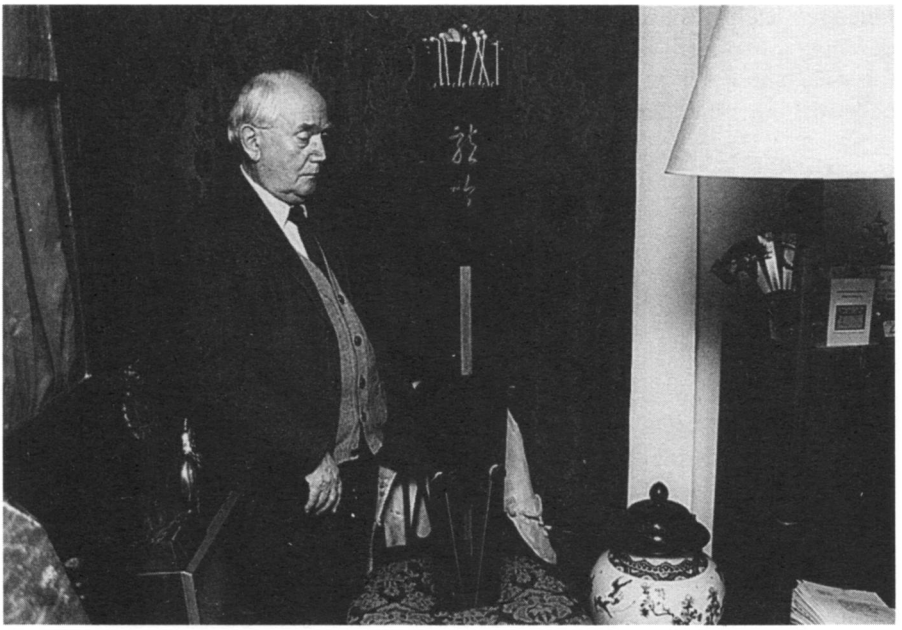


Fig.2: Laurence Picken et son guqin. Photo: Antoinet Schimmelpennink, Cambridge, août 1991.

pour flûte datait de 966, une autre de 1287. Il y avait une notation pour chalumeau à anche double du XVIIe siècle, une transcription pour orgue à bouche datant du XIIIe siècle, des versions pour cithare et luth remontant au XIIe siècle. Picken affirme: «Le fait que toutes ces versions aient pu être jouées ensemble témoigne de la continuité de la tradition écrite».

Or au Japon, le jeu de la musique des Tang a connu d'importants changements, comme l'atteste un autre enregistrement de la même pièce, réalisée en 1970, qui superpose un harmonica à clefs joué par Picken à un enregistrement original réalisé par des musiciens de la cour japonaise. Picken n'interprète que la ligne mélodique de la version manuscrite pour orgue à bouche, non les groupes d'accords qui se retrouvent dans toutes les interprétations japonaises contemporaines. La mélodie émerge d'une façon très lente et incohérente, au tempo du jeu japonais. Pendant un certain temps, le volume sonore de l'enregistrement original étant diminué, on entend le solo de Picken. Puis un hautbois reprend une seule mesure de la mélodie dans un tempo plus rapide. Enfin, l'ensemble joue la mélodie dans un tempo se prêtant à la danse. En accélérant le tempo, les notes de l'orgue à bouche restituent soudain une mélodie cohérente, une musique distinctive.

Cet enregistrement expérimental avait été réalisé pour démontrer les effets de ralentissement à laquelle est soumise la musique des Tang lorsqu'elle est

jouée par les Japonais. « Au fil des siècles, remarque Picken, les vraies mélodies des Tang sont devenues inaudibles. Dans l'actuel Tōgaku, on les joue huit à seize fois plus lentement qu'à l'origine. Ce ralentissement a privé les mélodies originelles de leur cohérence musicale ».

Ralentissement

Plusieurs facteurs expliquent pourquoi, au fil des siècles, la tradition japonaise du Tōgaku a produit un surplus d'ornementation allant de pair avec le ralentissement du tempo.

Dans le premier fascicule de *Music from the Tang Court*, Picken écrit: «Il est peut-être axiomatique qu'une musique fortement vénérée appartenant à un autre univers musical dont nous sépare soit l'âge, soit la distance, tende à être jouée de plus en plus lentement ». Il évoque ensuite la tradition du plain-chant médiéval occidental, qui a subi un ralentissement similaire dans les siècles ultérieurs, avec l'émergence de la polyphonie. Il ajoute que peut-être seule l'invention du métronome a sauvé la musique classique européenne d'une interprétation toujours plus lente.

Picken pense que la tradition d'un enseignement oral de la musique des Tang a facilité le ralentissement. «Il y a une sorte de parallèle dans d'autres domaines de la tradition musicale japonaise. Une troupe de *bunraku* ou de *kabuki* aura des partitions, mais elle s'en servira surout comme référence. Les codes d'interprétation sont transmis oralement ».

Il en résulte que la musique de Tōgaku a graduellement acquis une vie propre. « Les vagues de Kokonor, une pièce rapide à l'origine, a fini par se transformer en une musique très lente ». Et Picken d'ajouter: «Il apparaît clairement que cette mélodie avait presque le caractère d'une estampie ou d'une basse danse. Elle possède également une grande fougue rythmique et une structure proche de la symétrie classique occidentale – à la différence du Tōgaku actuel, et à la différence aussi de nombreux airs chinois contemporains ».

Et qu'en disent les musicologues japonais? Comment se fait-il qu'ils n'aient pas remarqué les contradictions entre le mode d'interprétation et les sources écrites du Tōgaku?

Selon Picken: « Les chercheurs japonais ont toujours honoré et valorisé les premiers documents de la tradition du Tōgaku pour leur ancienneté et leur intérêt historique plutôt que pour leur valeur musicale. Ils ont respecté les efforts des musiciens de la cour afin de préserver rigidement le mode d'interprétation traditionnel, si bien qu'il leur est devenu impossible de concevoir un changement dans cette tradition, même sur un millénaire ».

La conclusion de Picken, qui veut que le Tōgaku était joué plus rapidement dans les temps anciens, est corroborée par un concert donné en juillet 1977 pour fêter son soixantième anniversaire. Ses étudiants avaient recréé pour l'occasion tout un programme de musique de cour japonaise, comme elle était jouée en

1147 au Japon. Sans les répétitions coutumières, le programme dura trois heures. Si on l'avait joué sur le tempo habituel d'aujourd'hui, il aurait duré entre 48 et 96 heures – ce qui ne représente guère une durée plausible pour un concert.

Membres d'un bon groupe pop

La musique du Tōgaku japonais a graduellement ralenti, mais elle a aussi changé sous d'autres aspects. Au fil des siècles, les partitions de flûte et de hautbois indiquent un nombre croissant d'ornementations mélodiques, favorisé par le ralentissement du tempo. Étant donné que le son des cordes pincées est évanescent, la cithare et le luth ont été reléguées au rôle d'accompagnateurs de mélodies facilement soutenues par la flûte et le hautbois. La prépondérance du hautbois a été renforcée par l'augmentation du nombre de joueurs de cet instrument dans l'ensemble du Tōgaku. Il y a eu, en outre, un processus de modification modale. Une grande partie des mélodies originelles, telles qu'elles figurent dans les partitions, sont pentatoniques, hexatoniques ou heptatoniques, dans les modes chinois. Mais, comme elles sont devenues inaudibles (bien qu'elles restent invariablement présentes dans la texture), la flûte et le hautbois sont revenu au mode pentatonique hémitonique, si caractéristique de la chanson populaire et de la musique classique traditionnelle japonaises, telles qu'un les interprète aujourd'hui.

Lorsque Picken se mit à examiner pour la première fois, pour une seule pièce, les partitions manuscrites des cinq instruments mélodiques de l'ensemble du Tōgaku, il découvrit que chaque partition était une version indépendante de la même mélodie, une version adaptée au mécanisme et au registre de l'instrument auquel elle était destinée.

« Voyez-vous, ce ne sont pas des parties. Elles n'ont jamais été conçues les unes par rapport aux autres. Il s'agit de versions dont chacune remonte à un original copié chez les Tang, et constitue une pièce se suffisant à elle-même. Pour les jouer, il suffisait de leur ajouter des claquettes pour donner un peu plus d'impulsion rythmique. Les sources historiques révèlent que la musique était souvent jouée par des ensembles restreints de deux ou trois instruments seulement, un instrument pour chaque version ».

Au Japon, le ralentissement du Tōgaku a fini par priver les versions pour luth, pour cithare et pour orgue à bouche de leur caractère mélodique. La musique devint une forme de monodie accompagnée, où la flûte et le hautbois jouaient LA mélodie. Picken croit que sous les Tang, chaque instrument était plus indépendant, donnant lieu à cette légère hétérophonie qui caractérise le jeu des ensembles chinois traditionnels. Une expérience faite à Taïwan en 1972 avec des musiciens locaux jouant quelques-unes de ces mélodies transcrites confirma Picken dans son idée qu'il dut y avoir un équilibre parmi les instruments d'un tel ensemble.

Lors du récent concert de musique des Tang à Shanghaï, avec des ensembles comprenant jusqu'à vingt musiciens, des versions vérifiées et collationnées des

diverses partitions transcrites avaient été préparées par un collègue de Picken, le professeur Noël Nickson.

« Il fallut procédéer de cette manière, sinon il y aurait eu des heurts insupportables entre instruments », précise Picken.

Il souligne ensuite qu'en Chine ancienne, les musiciens ne se seraient pas servi de partitions, surtout pas dans le cas de répertoires populaires. « Je pense que, du point de vue de l'interaction entre musiciens, l'ensemble jouant de la musique de banquet était semblable à un bon groupe pop d'aujourd'hui. Les musiciens chinois s'accordaient parfaitement dans le jeu musical commun, et ils étaient capables de réagir à une initiative musicale en l'espace d'une fraction de seconde ».

Musique populaire régionale

Il est étrange qu'un seul manuscrit de musique ancienne ait survécu en Chine. Ce manuscrit, le *Dunhuang Pipapu*, une collection de vingt-cinq pièces pour luth, diffère considérablement des centaines de partitions de *guqin* transmises depuis le XIIIe siècle. Jusqu'à quel point Picken peut-il être sûr que le répertoire de la musique des Tang répéré par lui et ses étudiants dans le Tōgaku représente vraiment une tradition nationale chinoise? Ne s'agit-il pas plutôt d'une tradition régionale de Chine?

Picken précise: « Le répertoire pour luth du *Dunhuang Pipapu* ne faisait pas partie de la musique de banquet, qui était la musique récréative jouée à la cour des Tang, mais il comprend des versions de pièces provenant d'États non chinois. En un sens, la musique de banquet que nous avons transcrite dans *Music of the Tang Court* présente un répertoire local, mais je suis sûr que tout ce qui était joué à la cour avait passé par le filtre de l'acceptation musicale chinoise. La cour accueillit sans doute du matériel que l'on peut décrire sans autre comme de la musique populaire régionale. Je suis convaincu que certaines pièces particulièrement attrayantes, comme celles associées à la boisson, n'auraient jamais atteint le Japon si les Japonais avaient bien compris la nature du répertoire. Mais celui-ci a été, en un sens, sacralisé par les receveurs. Ainsi arrive-t-il que les chansons à boire et les danses comiques évoquent des expressions universelles de la souffrance humaine ».

De toute évidence, une partie de la musique de banquet provenait de la musique populaire joué dans les maisons de thé et ailleurs, à la différence de la musique de qin qui était réservée à l'élite lettrée.

La musique récréative n'était pas une musique intellectuelle, mais ressemblait stylistiquement à du pop de plus ou moins bon niveau. Un banquet pouvait commencer par quelques impressionnantes suites de ballet. Mais après que les gobelets de vin avaient été remplis plusieurs fois, on passait probablement à des pièces plus brèves et plus animées; au petit matin, il arrivait que des danseuses cambodgiennes aux seins nus se produisent.

Selon Picken: « Quelques airs très bref des Tang pourraient avoir été conservés jusqu'à ce jour dans des chansons populaires chinoises. Prenez par exemple

la *Wine Puppet Music*, ou ce magnifique air de la suite de *Kalavinka*, avec ses merveilleuses imitations d'un coucou».

Est-il pensable que des mélodies de la musique cérémonielle des campagnes chinoises d'aujourd'hui soient mises en rapport avec les airs du répertoire de la cour des Tang, vieux de douze siècles?

«C'est tout à fait pensable, et pas seulement en Chine. Un air comme *Qinghaibo* me paraît si proche d'un air populaire turc moderne que je ne serais pas surpris de constater qu'il s'agit d'une pièce sur laquelle aurait dansé le poète Li Bai, qui avait probablement des ancêtres turcs».

Des scribes minutieux

L'ouvrage *Music from the Tang Court* comprend des transcriptions de manuscrits qui sont plus récents que la dynastie des Tang. Cela signifie-t-il une origine plus récente pour une partie de la musique?

Selon Picken: «Dans certains cas, les sources japonaises remontent à l'époque des Song et même des Yuan, en termes chinois, mais il s'agit là simplement de dates se référant à l'établissement de la copie de sources manuscrites plus anciennes. Après 838, les Japonais n'ont plus envoyé de mission en Chine pendant près de trois siècles».

Picken souligne que les copies japonaises de manuscrits, datant des XIe, XIIe et XIIIe siècles, fournissent une image exacte des matériaux musicaux primaires de provenance plus ancienne. «En travaillant avec toutes ces séries de manuscrits plus ou moins récents, on est profondément impressionné par la méticulosité du travail des scribes japonais. Le plus grand soin était observé par Fujiwara no Moronaga et ses assistants dans la préparation des premières grandes compilations, *Jinchi yōruku* et *Sango-yōruku*, vers 1172. Et cette précision se reflète dans les copies plus récentes. C'est une tradition dont la minutie est comparable à celle avec laquelle les moines recopiaient les répertoires de plain-chant en Occident. Cette fidélité nous donne grande confiance»[5].

«A en juger par les titres – préservés dans les sources chinoises – que portent les pièces du répertoire de Tōgaku, il apparaît clairement que la plupart d'entre elles étaient jouées à la cour des Tang au VIIe siècle. Pour les chercheurs japonais, c'est pendant ce siècle que s'intensifièrent notamment les emprunts de certains éléments de l'administration des Tang. Pour ce qui est des sources historiques, il est évident que la majeure partie de l'information musicale contenue dans les trois premiers volumes, par exemple, du *Jiu Tangshu* n'est pas postérieure à 755, du moins pas à beaucoup. Et j'accorde une grande importance au résumé très concis

[5] L'exemplaire conservé à la Bibliothèque du Palais de Tokyo du manuscrit pour luth, *Sango-yōruku*, est une copie, établie en 1328, d'une copie faite en 1208 de l'original qui, lui, remonte à 1172 environ.

mais extrêmement précieux de la musique de banquet et d'autres pratiques de la cour dans le *Da Tang liudian*, remontant à 725, qui indique notamment quelles pièces dansées – *daqu* – étaient interprétées sous le règne de l'empereur Xuanzong».

Nombreux sont ceux qui ont réservé un accueil positif aux travaux de Picken et de ses étudiants, mais ceux-ci ont aussi suscité des critiques: «Seulement chez ceux, précise Picken, qui ne lisent pas attentivement et qui, peut-être inconsciemment, émettent des crypto-hypothèses impossibles à vérifier».

Une de ces critiques venait du musicologue allemand Heinz-Dieter Reese, affirmant qu'il aurait mieux valu appeler cette série sur la musique de la cour des Tang, «Musique de la cour des Heian» (c'est-à-dire de la cour japonaise de l'ère des Heian).

Picken précise: «Mais cela implique que les musiciens des Heian était en mesure d'apporter des changements stylistiques à ce qu'ils avaient reçu des Tang. J'espère montrer dans le sixième fascicule de la série que le style de l'ancienne musique instrumentale japonaise était, à proprement parler, un style archaïque dont les vertus indéniables n'incluaient pas pour autant une structuration mélodique aussi élaborée que celle qu'on trouve dans les pièces de Tōgaku. Tous les genres mélodiques sophistiqués du Japon qu'on connaît aujourd'hui sont apparus un ou deux siècles après l'accueil de musiques venues de Corée et des Tang».

Une organisation musicale fantastique

Picken est enthousiasmé par la splendeur architecturale des pièces plus longues remontant aux Tang; celles-ci sont souvent structurées d'une manière étonnante:

«Prenez par exemple la suite *L'Empereur détruit les formations militaires*. Comme Noël Nickson l'a montré dans son analyse, chaque phrase du mouvement rapide de cette suite figure quelque part dans le prélude plus lent. C'est une organisation musicale fantastique, assez semblable à celle du plain-chant occidental».

Il se réfère à la structure «en patchwork» du plain-chant médiéval, avec son vocabulaire de brèves phrases mélodiques qui peuvent être variées et reliées de toutes sortes de façons, puis assemblées pour former une diversité infinie de structures.

«Le répertoire des Tang a été construit d'une manière similaire: voilà une découverte extrêmement importante faite par Noël Nickson. La musique des Tang émergeait en Asie orientale, en même temps que se développait le répertoire du plain-chant en Europe. Tous deux semblent refléter une manière primordiale, universelle de développer la pensée musicale». Picken admet qu'il rejette d'emblée la vue actuellement courante en ethnomusicologie, qui veut qu'il n'y ait rien qui ressemble à une évolution dans le domaine musical.

«En lisant les partitions des Tang, Noël Nickson et moi pensions comme si nous étions en train de lire des notations de musique occidentale. A tel point que nous pouvions observer une sorte d'universalité dans le processus de développe-

ment du matériau musical. Nickson a montré que, non seulement les longues pièces des Tang, mais encore les morceaux plus brefs sont organisés de cette manière. Le développement tend à être «formulaïque»: voilà le terme approprié; et peu à peu, le principe d'une structure «formulaïque» commence à être admis pour d'autres genres de la musique chinoise, notamment dans le *Chaozhou Nanguan* [une tradition musicale classique régionale; éd.]. Je suis sûr que, tôt ou tard, les gens se mettront à regarder d'autres types de chant dramatique chinois sous le même angle».

Il ajoute: «Il est évident que les airs de Zhu Xi pour le Shi – du moins ceux qui remontent aux Tang – sont de type 'formulaïque'; de même, la description que Baishi Daoren fit de la manière dont il composait une chanson pourrait bien suggérer un recours aux formules».

Les étudiants de Picken

Picken n'aurait jamais pu mener à bien son projet sur les Tang sans l'aide de ses étudiants. Quand ceux-ci commencèrent à arriver, en automne 1972, il avait réuni à Cambridge une collection unique de copies des matériaux les plus anciens de Tōgaku, demandant à être étudiés en détail.

Rembrandt Wolpert entreprit l'étude des premiers manuscrits de luth. Allan Marett se lança dans l'étude de la partition de flûte la plus ancienne qui ait survécu. Jonathan Condit se concentra sur la musique de cour coréenne, en tenant compte des résultats de Picken. Lui aussi se mit bientôt à jouer des partitions de Tōgaku sur une cithare coréenne[6]. De même, Rembrandt Wolpert raviva d'anciennes partitions pour luth sur un luth chinois[7]. Elizabeth Markham, qui se joignit au groupe en 1975, aborda un genre vocal de la cour japonaise, appelé Saibara, et se mit à jouer les partitions pour cithare des deux répertoires, Tōgaku et *Saibara*. Parmi les chercheurs plus avancés qui coopéraient au projet, il y avait Mitani Yōko, professeur à la *Sagami Women's University* au Japon, et Noël J. Nickson, professeur à l'université de Queensland en Australie.

«C'était une période formidable, se souvient Picken. Pour la première fois, on lisait les manuscrits, on jouait à l'aide de partitions manuscrites! C'était vraiment grisant. Bien sûr, les chants du *Saibara* étaient aussi une expérience musicale merveilleuse, avec Elizabeth et Rembrandt jouant les versions de la cithare et du luth, tandis que Mitani Yōko-san chantait les paroles en toute simplicité, sans affectation. C'était fort beau! Mitani préférait les versions Heian aux versions contemporaines fortement ralenties, semblables au *shomyo*».

Mais l'euphorie n'était pas constante dans le groupe. Picken, qui avait un caractère affirmé, avait pris sous son aile des personnalités non mois fortes. Une

---

6 Dans ce cas, *so-no-koto Tōgaku*. Jonathan Condit joua la musique sur une cithare *kayagŭm*.

7 Un *nanguan pibe* vieux d'un siècle.

certaine rivalité entourait le projet, et à un moment donné, Picken fut même en butte aux critiques de ses étudiants. Néanmoins, c'est le souvenir d'une ambiance grisante qui l'emporte chez lui. Il est plein de louanges pour le travail de ses disciples. La recherche sur le *Saibara*, c'est-à-dire les chants de la cour japonaise, lui plaisait tout spécialement. Il parle avec indignation et mépris d'un compte rendu japonais dévastateur, «usant d'un japonais tout à fait vulgaire», qui critiqua son travail. «L'attaque principale était basée sur une supposition totalement erronée. Et ils n'osaient pas s'attaquer à moi, ils n'attaquaient que mes étudiants!».

Quant au projet Tang dans l'ensemble, Picken remarque: «Je pense que notre travail est important pour l'histoire générale de la musique. Il n'existe pas, en Europe, d'équivalent profane des sources musicales que nous avons étudiées pour le Japon».

Vers la fin des années 1970, les étudiants de Picken le quittèrent peu à peu. Wolpert, Markham et Marett ont continué à participer aux travaux de transcription; plus récemment, Stephen Jones (Londres) a collaboré à l'examen des sources historiques chinoises. Jusqu'à sa disparition tragique, Mitani Yōko-san a contribué largement à la traduction des textes historiques de l'ère des Heian et des Kamakura. Plus récemment encore, Nobuko Ishii (Edimbourg) a fourni une contribution dans ce domaine.

Depuis sa retraite, Picken a poursuivi son travail sur les partitions des Tang, en collaboration analytique étroite avec Noël Nickson. Il se dit étonné du fait que les chercheurs japonais contemporains n'ont guère abordé le sujet et les problèmes méthodologiques qu'il pose, mais il n'a pas le temps de se décourager. Son intérêt pour le Japon ancien va grandissant, et ses recherches futures porteront en partie sur la musique japonaise la plus ancienne.

Retour en Chine

Pour Picken, historien de la musique, l'avenir, c'est plutôt de remonter davantage dans le temps. Lors de sa récente visite en Chine, il fut confronté à son propre passé. Invité par le Conservatoire de musique de Shanghaï, il revint dans un pays qu'il n'avait pas revu depuis quarante-cinq ans. Il a voyagé pendant plusieurs mois, se rendant aussi à Taïwan, au Japon, en Corée et en Australie. Quelles furent ses premières impressions de la Chine, après tant d'années?

Picken raconte: «C'était méconnaissable. Chacun dans la rue à Shanghaï était bien habillé; il y avait une abondance extraordinaire de restaurants... En même temps, j'ai remarqué la dilapidation des bâtiments, le plâtre qui tombait des murs, les miroirs brisés dans les salles de bain. Je me souviens avoir vu la pauvreté dans le Chongqing du temps de la guerre, mais pas une telle dilapidation».

«Au Conservatoire de Shanghaï, j'étais logé dans ce qu'on appelait, je crois, la maison des experts. C'était immaculé. La nourriture était simple et suffisante. J'avais tant de plaisir à y être. Mon élève de Taipei avait écrit au professeur Chen

Yingshi pour lui préciser mon âge et l'aide dont j'avais besoin. Ainsi, chaque fois que je m'apprêtais à descendre un escalier il y avait quelqu'un pour m'offrir son bras. C'était plutôt agréable».

A Shanghaï, Picken rencontra un ancien ami, le professeur de biochimie Cao Tianqin dont il avait fait connaissance durant sa première visite en Chine, en 1944. Cao avait été maltraité pendant la Révolution culturelle et avait vécu une terrible détérioration mentale.

«Je suis allé le voir avec sa femme; je ne suis pas sûr qu'il m'ait reconnu, mais je lui ai chanté le dernier vers du poème *Youyou lu ming*, 'Avec quoi, pendant le banquet, faire les délices du cœur de mes hôtes honorés'... Il éclata de rire, et on dit que ce fut la première fois depuis des mois».

Rencontre avec les descendants de Confucius à Taïwan

Le séjour de Picken à Taipei en septembre 1990 était une conséquence directe de l'invitation à Shanghaï, ainsi que du fait qu'on lui avait suggéré de donner des conférences en chinois. Grâce à l'hospitalité d'une ancienne élève, Liu Fengxue, professeur de danse à l'Académie nationale des arts de Taïwan, il passa plusieurs semaines à améliorer son chinois parlé, content de se retrouver dans un environnement chinois.

Picken regrette que l'étude de Mme Liu sur la danse chinoise rituelle et cérémonielle pendant la période allant du deuxième millénaire av. J.-C. à 1300 de notre ère, ne soit pas encore publiée[8]. Par l'intermédiaire de Mme Liu, Picken fut en mesure, avec l'aide de quelques jeunes collaborateurs, d'améliorer son chinois. Il avait préparé une conférence sur la musique des Tang, qui se mua peu à peu de ce que Picken appelait un chinois de bébé en un chinois standard (*putonghua*) acceptable, quoique simple. Après avoir donné cette conférence deux fois à Taipei, Picken se sentait prêt à la prononcer à Shanghaï[9].

«Ce fut un grand honneur pour moi d'avoir pu serrer la main du seul descendant de la 77e génération de Confucius, lors de la 2470e célébration du Sacrifice annuel, où j'étais l'un des six invités du maire de Taipei, M. Huang Dazhou. Je reçus également une statuette en bronze du Saint, 'pour les services rendus à la culture chinoise'».

Ce fut aussi à Taipei que Picken rencontra pour la première fois depuis cette première soirée à Chongqing en 1944, Liang Tsai-Ping, père du professeur Liang Mingyue (tous deux des musiciens et musicologues réputés).

---

[8] Au sujet des travaux de Mme Liu, Picken remarque: «Il faut mentionner qu'elle a transcrit les partitions de danse japonaises les plus anciennes, de la suite *L'Empereur détruit les formations militaires* en 'labanotation', en parallèle avec la notation sur portée simple de la formule mélodique par Noël Nickson, basée sur les sources instrumentales les plus anciennes».

[9] La conférence fut présentée une fois dans le bâtiment du *National Concert Hall*, et une fois à Shifan Daxue.

Un orchestre moderne à la manière des Tang

Laurence Picken et Noël Nickson avaient été invités au Conservatoire de musique de Shanghaï pour préparer un concert de reconstitution de la musique des Tang. Noël Nickson devait diriger un ensemble du Conservatoire dans une représentation de la pièce principale, la suite *L'Empereur détruit les formations militaires*[10]. Nickson avait déjà essayé à trois reprises de convaincre des musiciens japonais d'interpréter les partitions des Tang sur des instruments comparables du Japon; mais ils n'y parvenaient pas, ayant oublié les techniques originelles, de provenance chinoise. Maintenant c'était le tour des Chinois.

L'ensemble comprenait jusqu'à vingt musiciens joueurs de luths, de cithares, d'orgues à bouche, de flûtes, de hautbois et d'une variété de percussions. Les musiciens étaient des membres du *Zhongguo guyuetuan* (Ensemble de musique chinoise ancienne) de Shanghaï, et des étudiants.

« Ce fut vraiment un grand événement, un concert digne, dans l'intention, des banquets de la cour des Tang. Les instruments, fabriqués dans la célèbre usine de Suzhou, étaient de fidèles répliques des instruments des Tang conservés à Nara, au Japon. Une facture belle, exquise! On les avait prêtés au Conservatoire. C'était navrant de voir la manière négligeante dont les musiciens traitaient ces instruments prêtés, specialement les précieux orgues à bouche. A Shanghaï, on ne trouve plus d'orgue à bouche avec des tuyaux en bambou, seulement avec des tuyaux en métal... »

Picken se souvient d'un « amateur inconditionnel », présent à toutes les répétitions: M. Zhu Xincheng. « Il était formidable. Il n'arrêtait pas de dire: 'Si vous n'êtes pas satisfaits, dites-le immédiatement, et nous ferons tout notre possible pour vous être utiles'. C'est à ma demande que les anciennes trompes en cuivre (*laba*) furent ajoutées à l'ensemble dans la pièce finale du programme. Elles ont fourni les bourdons harmoniques. Normalement, ces trompes sont utilisées lors des noces et des cortèges funèbres, et c'était probablement pour la première fois qu'elles étaient jouées en concert. Les musiciens ne savaient pas en jouer convenablement, on ne leur avait même pas montré comment les tenir, mais ils ont fait de leur mieux – c'était un son merveilleux soutenant les autres instruments à vent et les percussions. En fait, les trompes utilisées à l'époque des Tang étaient en bois, non en laiton ou en cuivre, mais cela ne gênait pas trop de recourir à l'équivalent des Ming ».

Aux répétitions

« C'était dommage qu'aucune flûte comparable à celles de l'époque des Tang n'ait été disponible. Les flûtes verticales en bambou appelées *xiao* n'étaient pas à la hauteur, et on dut utiliser des flûtes traversières avec mirliton (*dizi*). Mais leur son était beaucoup trop strident ».

---

[10] Pour d'autres pièces, le chef d'orchestre était M. Xia Feiyun.

« D'une manière générale, Noël Nickson et moi avons quelque peu souffert des défaillances du concert final. Les répétitions avaient été insuffisantes. Mais nous réalisions pour la première fois que nous devrions être plus audacieux à l'avenir, en simplifiant davantage les versions à cordes, en attendant de trouver des musiciens qui sachent les exécuter à la bonne vitesse. Dans l'état des choses, les luthistes ne parvenaient jamais à placer correctement les mordants. En se référant aux partitions pour orgue à bouche, il faut encore simplifier les versions des cordes. L'orgue à bouche demeure notre base, car son intonation est invariable et, le plus souvent, très peu ornée, et les partitions sont dans le mode indiqué dans les sources chinoises ».

« Noël Nickson eut des difficultés pour assurer l'homogénéité de la formation. Bien sûr, les ensembles chinois traditionnels n'ont pas l'habitude d'avoir un chef d'orchestre. Normalement, il y a un 'meneur', et c'est tout. Mais aucun membre de l'ensemble ne connaissait assez bien notre 'pièce de résistance' pour assumer le rôle de meneur – je vous l'assure ! – il fallut à Noël toutes ses ressources gestuelles pour empêcher les instruments à vent d'accélérer le tempo ». « Des tempi sur lesquels on s'était mis d'accord pendant les répétitions étaient souvent changés par les musiciens en cours de jeu. Soudain, ils se mirent à jouer lentement une pièce rapide, comme s'ils avaient eu le sentiment que la musique ancienne doit être jouée de cette façon ».

Certains instrumentistes avaient plus de peine que d'autres à lire les portées, et certains semblaient ne jamais avoir répété. « Ils lisaient encore pendant le concert final », raconte Picken. Il ajoute qu'il avait été impressionné par la prestation des étudiants dans l'orchestre.

Un ensemble de gestes

« Bien sûr, c'était merveilleux d'entendre les pièces des Tang jouées sur des répliques d'instruments d'époque par des musiciens chinois. C'est surtout cela que nous avions voulu entendre ».

La pièce maîtresse du concert était la suite *L'Empereur détruit les formations militaires*, déjà mentionnée. Le programme comprenait aussi quelques chansons à boire.

« Nous aurions aimé inclure des chansons profanes remontant à l'époque des Tang, mais nous n'avons pas encore assez de mélodies assorties de paroles dont la provenance soit certaine. Du *Shijing*[11], on interpréta *Youyou lu ming*, à la manière d'un hôte qui souhaite la bienvenue à ses invités ; et un chœur de jeunes femmes interpréta le chant nuptial favori de Confucius : 'Ils crient, les balbuzards sur des îlots de la rivière !' Cette chanson reflète l'impatience du seigneur qui est sur le point d'épouser la belle jeune fille escortée par de jeunes femmes ».

---

[11] Le « Canon des poèmes », une collection classique de paroles de chants (éd.).

Il y eut, en outre, une série de pièces vocales et instrumentales provenant de la dynastie des Song. «Actuellement en Chine, il est difficile de persuader une femme de chanter comme... enfin, comme une paysanne», remarque Picken. «Les chanteuses adoptent plutôt une voix forcée, un peu dure, et elles n'arrivent pas à se débarrasser d'une gestuelle et d'une mimique qui leur donnent parfois un air de poules. Je dois admettre que nous avions une très belle voix de ténor parmi nos solistes. Ni lui ni les filles ne comprenaient toutefois vraiment les textes classiques qu'ils étaient en train de chanter. Il y avait cette belle et brève chanson d'adieu par Jiang Kui de la dynastie des Song, juste quatre vers... *You zheng shi chun gui*, 'et ainsi le printemps arrive à son terme'. Une seule fois, la chanteuse adopta une voix parfaitement normale, et l'effet était enchanteur. Mais on ne put pas la convaincre de chanter ainsi en public, hélas!».

«Dans la partie finale du concert, il y eut les deux mouvements d'une danse de lion des Song, pour laquelle j'ai inventé les parties de percussion. Quelqu'un remarqua par la suite que les tempi n'étaient pas assez rapides. Pour ma part, je ne voyais guère comment aller plus vite. Qu'est-ce que le lion ferait, à une telle vitesse?»

Un très joli concert

Avant le concert, Picken prononça une conférence d'une heure sur la musique des Tang et des Song, face à un auditoire composé d'étudiants et d'enseignants chinois[12]. Jamais auparavant il n'avait préparé et donné un long exposé en chinois, mais tout se passa bien. «Tout autour de moi, les gens prenaient des notes», se souvient-il.

«Lorsqu'il travaillait avec moi à Cambridge, le professeur Chen Yingshi s'était intéressé à mes arrangements simples de mélodies des Tang, obtenus en ajoutant des percussions de style chinois, des quintes et des octaves parallèles de type orgue à bouche, ainsi que des bourdons. A ma grande consternation, il en tomba amoureux. Je pensais avoir commis la pire corruption de tous les temps. Les arrangements avaient été réalisés pour permettre aux gens d'entendre les mélodies, quatre ans avant que j'aie eu accès aux partitions authentiques pour les instruments autres que l'orgue à bouche».

Les réactions de l'audience au concert de Shanghaï furent très positives. «Parfois le jeu était fautif, ce qui provoqua des heurts malvenus, mais en particulier les pièces les plus brèves, les chansons à boire, la marche d'anniversaire de Xuanzong et les pièces instrumentales des Song furent bien accueillies. Les étudiants avaient bien aimé la musique, ils manifestaient plus qu'un intérêt poli. Mais malheureusement, après le concert tout le monde disparut en quelques minutes; on n'a pu remercier personne».

---

[12] Elle était intitulée «Musique léguée par les Tang et les Song» (*Tang Song yi yin*).

Une table ronde de deux heures se tint le lendemain. Picken: «Mes sentiments, à entendre certains commentaires, étaient: dommage que les Chinois se rendent à peine compte de l'étendue des sources musicales japonaises. Beaucoup d'entre eux n'apprécient pas la solidité des fondations sur lesquelles repose ce qui a été réalisé. Quand j'aurai terminé le sixième fascicule de notre série sur la musique de la cour des Tang, j'espère rédiger une réponse, en chinois, aux points saillants de ce débat».

«Tous les commentaires chinois qui sous-entendent que nous ignorons les procédés d'ornementation dans les pièces des Tang, laissent de côté le type d'ornementation réellement prescrit; ils ne tiennent pas non plus compte des difficultés pratiques: il était impossible d'ajouter des ornementations supplémentaires aux partitions sans nuire à leur élan rythmique. La mauvaise conscience que j'avais d'avoir eu recours, lors du concert, à quelques arrangements réalisés intialement pour l'ensemble chinois du Jesus College en 1970 et 1971, fut apaisée lorsqu'un participant à la discussion observa que je n'avais nul besoin de m'inquiéter, car ces arrangements ne sonnaient pas du tout 'occidentaux'. Un autre intervenant trop gentil remarqua qu'ils étaient meilleurs que ce qu'un Chinois aurait fait. Ça, je n'y crois pas».

Reconnaissance internationale

Au milieu des années 1960, les autorités universitaires de Cambridge avaient généreusement permis à Laurence Picken de changer de faculté, mais en 1976 il prit sa retraite sans avoir été promu à une chaire, fait qui l'a sans doute rendu amer. On ne le nomma même pas chargé d'enseignement. Plus d'une année avant sa retraite, il avait été élu en tant qu'orientaliste à la *British Academy*; mais de toute évidence, le *General Board* de l'Université n'en tint nullement compte. Son voyage en Asie orientale et en Australie en 1990 n'avait été possible que grâce à des subsides généreux du Jesus College et de l'Académie. Son travail de terrain en Turquie, qui s'était étendu sur une douzaine d'années, avait été financé entièrement par lui-même.

L'œuvre de Picken est cependant reconnue internationalement. De nombreux collègues lui ont rendu hommage dans leurs publications. En Grande-Bretagne comme aux États-Unis, des recueils spéciaux d'articles ont été publiés en son honneur. Son énergie personnelle et son émerveillement devant toute musique ont été communiqués à un grand nombre de ses étudiants et amis. Ses écrits ont maintenant atteint de nombreux lecteurs à travers le monde et, en tant que pionnier de l'étude des musiques orientales et non occidentales de façon générale, il continuera sans doute à inspirer de nombreuses générations de chercheurs.

Bibliographie des travaux de Laurence Picken sur la musique

1944 «Bach quotations from the eighteenth century». *The Music Review* V: 83.

→ 1949/59 «A fugue by Bach». *Proceedings of the Royal Musical Association* 76: 47-57.

→ 1953/54 «Instrumental polyphonic folk music in Asia Minor». *Proceedings of the Royal Musical Association* 80: 73-86.

1954 «Chinese music: present day music». *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, II: 245-57 (5e éd.).

1954a «Japanese music: modern music». *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, IV: 592-93 (5e éd.).

1955 «The origin of the short lute». *Galpin Society Journal* 8: 32-42.

1956 «Twelve ritual melodies of the T'ang dynasty». *Studia Memoriae Bela Bartók Sacra*. Budapest, p. 201-19.

1956a «Roberto Gerhard intermittently observed». *The Score and I.M.A. Magazine*, p. 50-53.

1957 «A note on Ethiopic church music». *Acta Musicologica* 29: 41-42.

→ 1957a «Chiang K'uei's Nine Songs for Yüeh». *The Musical Quarterly* 43: 201-19.

1960 «Three-note instruments in the Chinese People's Republic». *Journal of the International Folk Music Council* 12: 28-30.

1962 «Musical terms in a Chinese dictionary of the first century». *Journal of the International Folk Music Council* 14: 40-43.

1965 «Early Chinese friction-chordophones». *Galpin Society Journal* 18: 82-89.

1966 *A Select Bibliography of European Folk Music*. Ed. with E. Dal, E. Stockman & K. Vetterl. Prague.

1966a «Secular Chinese songs of the twelfth century». *Studia Musicologica* 8: 125-71.

1967 «Central Asian tunes in the gagaku tradition». *Festschrift für Walter Wiora*. Kassel: Bärenreiter, p. 545-51.

→ 1969 «The musical implications of line-sharing in the Book of Songs (Shih Ching)». *Journal of the American Oriental Society* 89(2): 408-410.

1969a «Music and musical sources of the Sonq dynasty». (Review article) *Journal of the American Oriental Society* 89(3): 600-21.

1969b «T'ang music and musical instruments». *T'oung Pao* 55(1-3): 74-122.

1969c «Tunes apt for T'ang lyrics from the Sho Partbooks of Tōgaku». *Essays in Ethnomusicology: A Birthday Offering for Lee Hye-ku*. Seoul: Korean Musicological Society, p. 401-20.

1971 «The music of Far Eastern Asia»: 1. China. 2. Other countries. *New Oxford History of Music*. London, p. 83-194. Républié comme: «Chinese music». *Readings in Ethnomusicology* (D.P. McAllester éd.). New York, p. 336ss.

1971a «Some Chinese terms for musical repeats, sections, forms, common to T'ang, Yüan and Tōgaku scores». *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 34(1): 113-18.

1971b «A twelfth-century secular Chinese song in zither tablature». *Asia Minor* 16(1-2): 102-20.

1973 *Ancient Chinese Tunes* (with K. Pont). London.

1973a «The Waves of Kokonor: a dance tune of the T'ang dynasty» (with Rembranmdt F. Wolpert, Allan Marett & Jonathan Condit). *Asian Music* 5(1): 3-9.

1974 «An Afghan quail-lure of typological and acoustic interest». *Festschrift für Ernst Emsheimer*. Stockholm, p. 172ss.

1975 *Folk Musical Instruments of Turkey*. London: Oxford University Press.

1977 «The shapes of the Shi Jing song-texts and their musical implications». *Musica Asiatica* 1: 85-109.

1979 «Finger-techniques for the zithers sō-no-koto and kin in Heian times» (with Yōko Mitani). *Musica Asiatica* 2: 89-114.

1981 *Music from the Tang Court, 1* (with Rembrandt Wolpert, Allan Marett, Jonathan Condit, Elizabeth Markham & Yōko Mitani). London: Oxford University Press.

1981a «The 'plucked' drums: gopī yantrā and ānanda laharī». *Musica Asiatica* 3: 29-33.

1981b «String table angles for harps, from the third millenium B.C. to the present». *Musica Asiatica* 3: 35-51.

1981c «The musical implications of Chinese song-texts with unequal lines, and the significance of nonsense-syllables, with special reference to art-songs of the Song dynasty». *Musica Asiatica* 3: 53-77.

1981d «Mouth-organ and lute parts of Tōgaku and their inter-relationships» (with Rembrandt F. Wolpert). *Musica Asiatica* 3: 79-95.

s.d. «Tang music and its fate in Japan». *Source Materials and the Interpretation of Music: A Memorial Volume to Thurston Dart.*

1984 «The making of a khaen: the free-reed mouth-organ of northeast Thailand» (with C.J. Adkins & T.F. Page). *Musica Asiatica* 4: 117-54.

1984a «Anatolian drum and shawm come to a Greek smuggler's village» (with Michael Fortescue). *Musica Asiatica* 4: 192-99.

1984b «Music for a lion dance of the Song dynasty». *Musica Asiatica* 4: 200-12.

1984c «The sound-producing instrumentarium of a village in northeast Thailand». *Musica Asiatica* 4: 213-44.

1984d «Instruments in an orchestra from Pyū (Upper Burma) in 802». *Musica Asiatica* 4: 245-70.

1985 *Music from the Tang Court, 2* (with Rembrandt Wolpert, Allan Marett, Jonathan Condit, Elizabeth Markham, Yōko Mitani & Noël Nickson). Cambridge University Press.

1986 *Music from the Tang Court, 3* (with Rembrandt Wolpert, Allan Marett, Jonathan Condit, Elizabeth Markham, Yōko Mitani & Noël Nickson). Cambridge University Press.

1987 *Music from the Tang Court, 4* (with Rembrandt Wolpert, Allan Marett, Jonathan Condit, Elizabeth Markham, Yōko Mitani & Noël Nickson). Cambridge University Press.

1988 «Pieces for biwa in calendrically correct tunings, from a manuscript in the Heian Museum, Kyoto» (with Elizaneth J. Markham & Rembrandt F. Wolpert). *Musica Asiatica* 5: 191-209.

1990 *Music from the Tang Court, 5* (with Noël Nickson, Rembrandt Wolpert, Allan Marett, Elizabeth Markham, Yōko Mitani & Stephen Jones). Cambridge University Press.

1991 «Tang Song yi yin [Music from Tang and Song]. Lecture Notes in Chinese for a lecture at the Shanghai Conservatory of Music in October 1990». *Yinyue yishu* [Art of Music], Shanghai Conservatory of Music 1: 1-5.

1991a «Lecture: music of Tang and Song». Britain-China (Newsletter of the Great Britain-China Centre) 46: 3-4. 1991 «Preface» and «Letter to Professor Jao Tsung-i'. *Xianggang Dunhuang Tulufan yanjiu zhongxin* (Rao Zongyi Ed.). Hongkong: Dunhuang pipapu lunwenji.

Bibliographie

KUTTNER Fritz A. & Frederic LIEBERMAN Eds

1975 «Perspectives on Asian music: essays in honor of Dr. Laurence E.R. Picken». *Asian Music* 6 (1-2): passim.

WIDDESS D.R. & Rembrandt WOLPERT Eds

1980 *Music and Tradition. Essays in Asian and Other Musics Presented to Laurence Picken.* Cambridge.

1990 «'Tang Song yi yin' yinyuehui zhi ye» [Programme notes of the concert 'Music from Tang and Song']. *Zhongguo Yinyue* [Chinese Music], Beijing: Chinese Conservatory 4: 46-48.

1990 «"Tang Song yi yin' yinyuehui zuotan jiyao» [Summary of the panel discussion following the concert 'Music from Tang and Song']. *Zhongguo Yinyue* [Chinese Music], Beijing: Chinese Conservatory 4: 49-52.

HOMMAGE

LE PIONNIER DE L'ETHNOMUSICOLOGIE PORTUGAISE NOUS A QUITTÉS. Michel Giacometti (1929-1990)

Anne Caufriez

Michel GIACOMETTI (1929-1990) était Français. Il vécut trente et un ans au Portugal où il était devenu une personnalité célèbre. Dès l'annonce de sa mort, la Radio et la Télévision portugaises ne cessèrent de diffuser des émissions lui rendant hommage, et les principaux quotidiens de Lisbonne lui consacrèrent des articles. Il exerça une grande influence sur la vie intellectuelle et sociale du pays. Il fut aussi le catalyseur d'un nouvel essor de la chanson portugaise. Maints artistes s'inspirèrent du contenu de ses disques: compositeurs de musique classique, cinéastes et poètes.

⁂

Michel Giacometti était avant tout un ethnographe. Il fut l'investigateur dont le Portugal avait besoin pour la révélation et la mise en valeur de son patrimoine musical. On ne saurait comprendre son rôle et son œuvre sans les resituer dans le contexte du Portugal des années soixante, un contexte socio-politique qui interdisait l'enseignement de l'ethnologie dans les facultés universitaires et affirmait que la musique traditionnelle se confondait avec les groupes folkloriques qu'il suscitait, les *ranchos*. L'enquête de terrain et la recherche en sciences humaines étaient alors considérées comme activités subversives. Les droits de l'homme n'étaient guère respectés et les campagnes étaient maintenues dans un état de pauvreté insoutenable par rapport à une économie nationale essentiellement agricole. On assistait à une prolifération de cercles de musiciens et de danseurs populaires patronnés par le régime et qui avaient pour mission de colporter l'image du bonheur à travers le pays.

Par le patient travail de collecte musicale qu'il mena progressivement à travers tout le Portugal, Michel Giacometti démontra des réalités bien différentes. Il révéla la créativité et l'autonomie musicale des villages, ainsi qu'une immense richesse de voix et d'instruments de musique dont, jusque-là, on ne connaissait pas encore l'existence. Suscitant l'enthousiasme, il contribua à la prise de conscience d'une nouvelle identité culturelle, forte d'une musique originale. Ce contexte social complètement figé ne laissait au chercheur en sciences humaines qu'une alternative: travailler en dehors d'un appui institutionnel sérieux ou tourner le dos à la recherche. D'un autre côté, Giacometti, de par sa nationalité française, n'avait guère le droit d'exercer une profession dans les institutions de l'État portugais tels les musées ou les centres de recherche. Seule sa détermination à créer une œuvre l'aidera à surmonter des circonstances défavorables. Il n'est dès lors pas surprenant qu'il ait été tout le contraire d'un ethnomusicologue académique, fuyant les chaires d'université et la scène des congrès au profit de l'enquête de terrain minutieuse. Il affirmait apprendre beaucoup plus de la mémoire orale que de n'importe quel cours d'université et il avait raison en ce sens que les universités du Portugal d'alors n'étaient pas des lieux propices à l'éclosion des idées. Il avait aussi hérité du savoir de ses ancêtres: une illustre famille de musiciens traditionnels de la Corse, son île natale.

En effet, Don Matthieu Giacometti, son oncle, était le plus célèbre violoneux de l'île, convié à toutes les fêtes locales et sollicité par tous les ethnomusicologues amoureux de la Méditerranée. Sa famille, originaire de la Castagniccia, a donné à la Corse les interprètes et les compositeurs de musique traditionnelle les plus prolifiques. Il avait été élevé par un autre oncle, fonctionnaire colonial de l'Algérie française, à laquelle il s'était toujours opposé, et il avait suivi des cours d'ethnologie dans différentes universités européennes. Il avait aussi parcouru tous les pays du bassin méditerranéen, ce qui avait éveillé en lui une vocation pour l'ethnomusicologie. Il parlait toutes les langues avec une facilité déconcertante: l'arabe, le grec, l'espagnol, le portugais, l'italien et même le sarde et le norvégien, ce qui lui donnait une force de pénétration humaine toute particulière. Le corse l'avait mené aux sources de toutes les phonétiques, disait-il.

Avant de se fixer au Portugal, il avait déjà créé, dans un esprit d'avant-garde, la Mission Méditerranée 56 qui avait pour but de collecter et d'étudier la musique traditionnelle des îles méditerranéennes. En 1959, il s'installa à Cascais, près de Lisbonne, dans une très jolie maison située dans le vieux quartier des pêcheurs de ce petit port. Il créa les Archives sonores portugaises pour institutionnaliser le travail de collecte musicale qu'il avait mis en route. Il vivra toujours au dernier étage de sa maison qui donnait sur une baie jonchée de barques colorées, consacrant l'essentiel de l'espace à un studio technique, à ses bandes magnétiques ainsi qu'à une collection d'instruments de musique et d'artisanat portugais qu'il avait rassemblée au cours de ses missions dans les terroirs. L'univers qu'il s'était constitué, en esthète, était composé d'une riche variété de guitares traditionnelles, de flûtes, de tambours, de cornemuses, de planches à marteaux... mais aussi de splendides quenouilles sculptées, de calebasses incisées, de statuettes primitives, de peintures naïves, de miroirs décorés... tous objets témoignant de la créativité artisti-

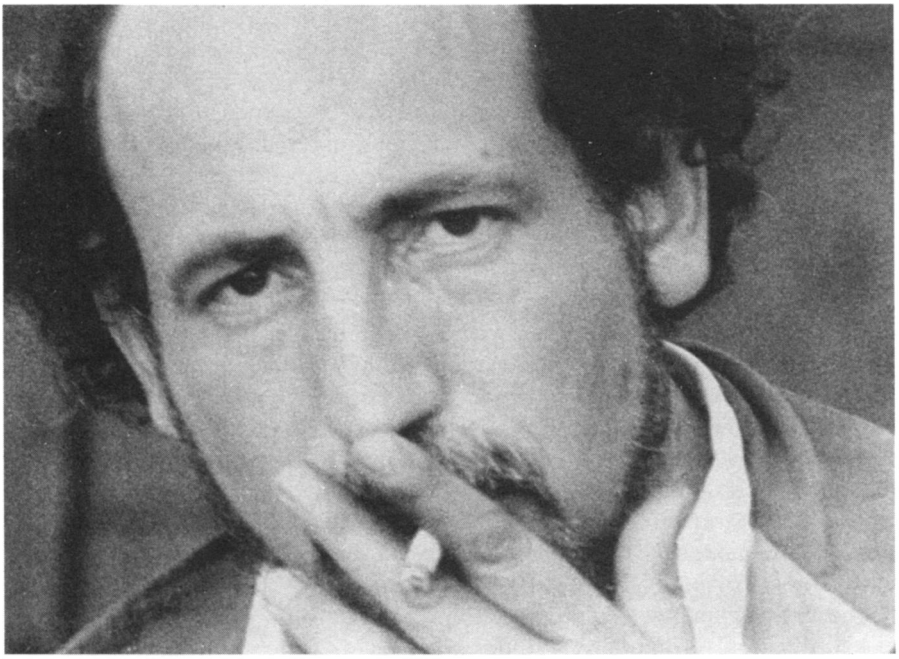


Fig.1 : Michel Giacometti surveillant le tournage de son film en 1970. Il avait amené la télévision portugaise dans le village de Paul (province de la Beira) pour filmer les chœurs de femmes de la Saint-Jean. Photo : x, 1970.

que du paysan. Cette maison fut la base inébranlable d'un travail d'ethnographie musicale qui allait durer trente ans. Quelques années avant sa mort, l'État portugais décida que cette collection d'instruments de musique, provenant de toutes les régions du pays, et qu'il était d'accord de céder, donnerait lieu à la création d'un Musée de la vie régionale, lequel devrait prochainement ouvrir ses portes à Monte Estoril (sur la côte Lisbonne-Cascais). Ce Musée abritera aussi sa bibliothèque musicale personnelle, qu'il avait patiemment constituée par des recherches chez les bouquinistes et dont beaucoup d'ouvrages sont aujourd'hui épuisés.

Michel Giacometti fait partie de cette génération qui transforma la passion pour le monde rural en travail scientifique. Il faut rappeler que, pendant longtemps, l'intérêt porté à la musique traditionnelle procédait de l'attachement à la région, lequel favorisa une ethnographie musicale pratiquée par des curés de campagne. Les premiers enregistrements de terrain sont effectués dans les années trente par l'Américain K. Schindler, dont la mission au Portugal n'a pas eu de suite. Il nous laisse essentiellement des transcriptions musicales du Trás-os-Montes que nul commentaire n'accompagne. En 1940, A. Leça, qui s'est assuré le soutien de la Radio portugaise, effectue des enregistrements de musique dans plusieurs régions du pays. Cette collecte, qui reste ponctuelle, apporte des documents musicaux mais peu d'informations sociologiques, tout comme celle de Sampaio, qui transcrit

les chants polyphoniques du Minho sans autres commentaires. Les premières considérations générales sur la musique traditionnelle sont émises par un mélomane éclairé, le diplomate britannique R. Gallop, qui ne se livre guère à l'enquête directe. Il sera suivi, dans les années cinquante, par le professeur de conservatoire V. Pereira qui réalise des enregistrements de musique en différentes régions et qui tente pour la première fois de classifier les matériaux recueillis.

S'ils contribuent, chacun à leur manière, à la naissance d'une ethnomusicologie nationale, les efforts de ces chercheurs restent empiriques, localisés et confidentiels. Giacometti va faire basculer toute la représentation que l'on avait jusque-là de la musique paysanne qui, d'un côté, était entièrement sous-estimée, et de l'autre fortement transgressée par un courant folkloriste qui n'arrivait pas à faire surgir l'idée d'une musique nationale. Il va s'attacher aux grandes lignes de force de la musique, surplombant les microcosmes régionaux et les approches trop superficielles de quelques enquêteurs de passage. Il pose pour la première fois la question d'une identité de la musique traditionnelle par le biais de l'enquête de terrain objective, réajustant ses points de vue au fur et à mesure que celle-ci progressait. Il est le premier à enregistrer de manière systématique la musique des campagnes portugaises, s'attachant à parcourir dans le détail province après province. C'est au Trás-os-Montes (en 1959) que débute son travail, terroir dont il ramène les plus beaux enregistrements de musique et des photos extraordinaires, offrant au regard des hommes et des femmes sur lesquels personne ne s'était jamais arrêté. Cette province reculée est la première pierre angulaire d'un vaste réseau d'enquêtes qui va couvrir l'ensemble du Portugal continental et insulaire, totalisant 95 mois de terrain, enregistrant 4000 répertoires de musique traditionnelle et ramenant plus de 6000 photos de musiciens d'une grande qualité. Avec tous ces matériaux, il constitue un ensemble de 50000 fiches comportant les paroles et les mélodies des chants enregistrés, mais aussi des informations sur les musiciens et les répertoires recueillis *in situ*. Il avait cette extraordinaire richesse de sociabilité dont seul un Méditerranéen peut être l'héritier, ce qui lui permettait de découvrir de très grands musiciens dans les endroits apparemment les plus silencieux. Il avait la passion de l'exploration et la patience du tamiseur, allant toujours jusqu'au bout des pistes qu'il découvrait, alliant le don d'approche des artistes à celui d'un éclectisme musical indéniable. Il sut mettre en relief, en même temps que privilégier, les plus belles expressions de la musique paysanne du Portugal telles les polyphonies, dont personne ne connaissait l'existence jusque-là. De ses enquêtes dans les terroirs se dégagera la surprenante variété de la musique vocale qui, aujourd'hui, caractérise mieux le Portugal que la musique instrumentale, disparue plus tôt. C'est lui qui mit au jour, pour la première fois, la fonction sociale des chants ainsi que celle des instruments traditionnels, rendant aux musiques des campagnes leur vitalité. Il fit aussi découvrir l'existence d'échelles musicales et de techniques vocales alors inconnues, ainsi que celle d'instruments de musique aux timbres tout à fait originaux, comme la guitare *viola campaniça* de l'Alentejo.

Le disque des musiques du Trás-os-Montes sortira en 1960 sous le label des Archives sonores portugaises. Il constitue la première pièce à conviction d'une

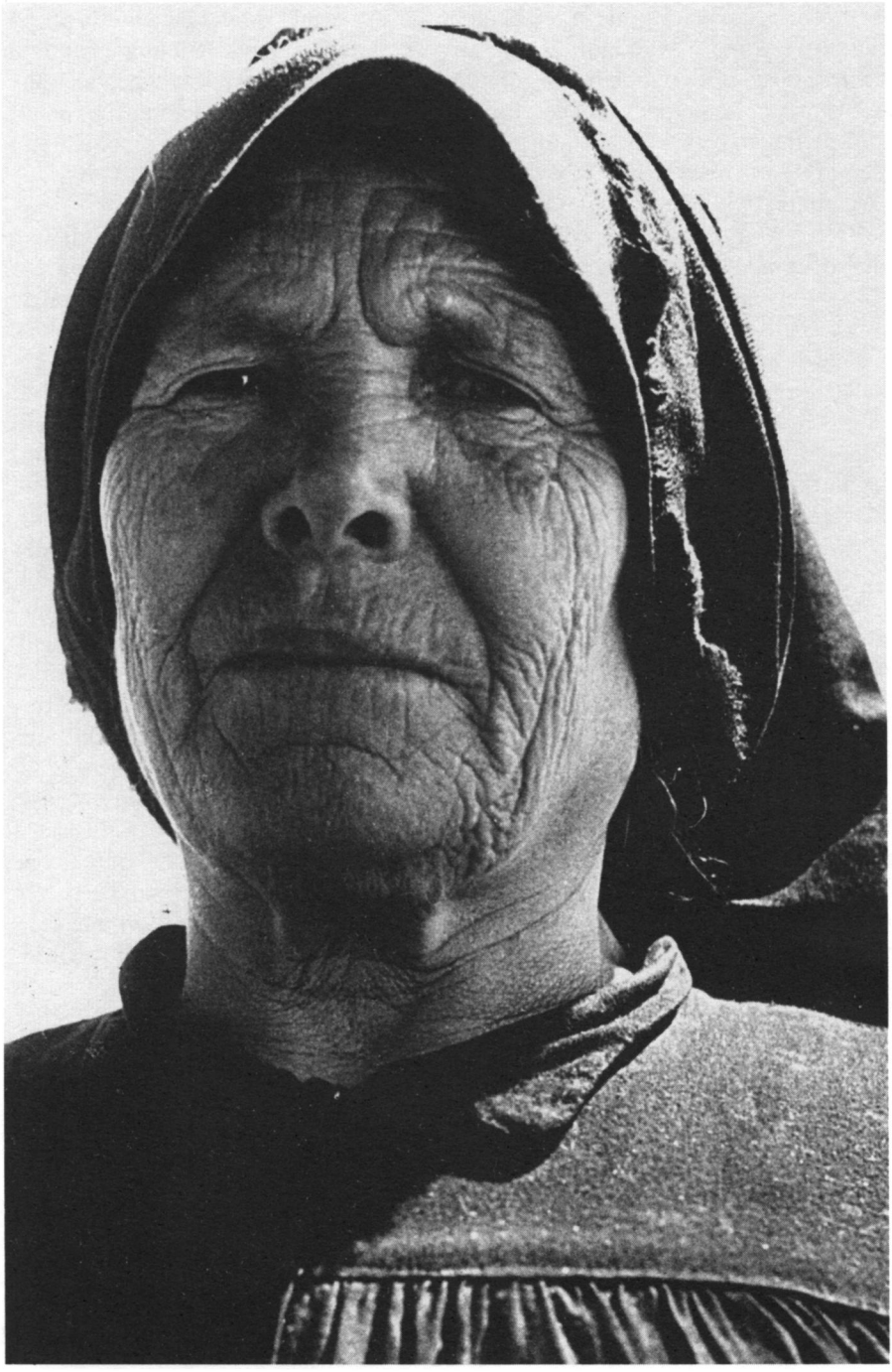


Fig.2: Paysanne de la province du Minho. Photo: Michel Giacometti (1962).

Anthologie de la musique traditionnelle du Portugal[1] dont Giacometti prend l'initiative et qui n'avait alors pas de précédent dans le pays. Peu à peu soutenu par les subsides de municipalités régionales, de mécènes privés, de producteurs de disques et finalement du Secrétariat d'État à la Culture, Giacometti poursuit son chemin au prix d'une longue patience. En 1961, l'Anthologie voit naître son second disque avec la province de l'Algarve, suivi de ceux du Minho (1963), de l'Alentejo (1965), de la Beira (1970).

Cette Anthologie de musique traditionnelle, de caractère inédit et original, bien documentée et respectueuse de ses musiciens, sera bientôt reconnue par diverses instances scientifiques ou internationales dont l'Institut international de musicologie comparée de Berlin et quelques universités américaines. Dès 1959, la collection française Chant du Monde publie ses enregistrements et en 1962 la collection Folkways des Etats-Unis lui consacre deux disques. Il sera aidé tout au long de son travail de collecte par le célèbre compositeur classique Fernando Lopes Graça. Si celui-ci ne l'accompagnait que rarement dans ses périples campagnards, les deux hommes se complétaient très bien: Giacometti était l'homme de terrain et Lopes Graça analysait minutieusement tous les documents sonores recueillis par lui. Plus tard, Giacometti travailla aussi en collaboration avec des philologues de la Faculté des lettres de Lisbonne, qui portaient un intérêt évident à ces investigations inédites. Il forma alors des étudiants à la collecte de terrain. Ces dernières années, il avait fini d'explorer les ultimes terres du Portugal, engageant de nouvelles prospections en Estremadur, au Ribatejo, aux Açores et à Madère. Avec ces récents matériaux sonores, il venait d'achever les maquettes de seize nouveaux disques que sa mort a laissées à l'abandon. Sa disparition vient aussi mettre fin à trente ans de collaboration avec Fernando Lopes Graça.

Des Archives sonores portugaises sortiront vingt-quatre disques de musique paysanne parus entre 1960 et 1983 et dont certains sont consacrés à des musiciens et des répertoires particuliers. Ces publications ne constituent qu'une toute petite partie des enregistrements originaux de Giacometti. La collection d'archives sonores qu'il rassembla grâce à son travail personnel est la plus importante et la plus complète dont le Portugal puisse se prévaloir. Elle constitue, de par son intérêt, un gigantesque kaléidoscope des traditions et des racines musicales du Portugal, mais aussi une source de références pour l'Europe, pour le Brésil et pour l'Afrique lusophone. Ce n'est qu'en 1980 que l'importance des Archives sonores portugaises sera officiellement reconnue par le Portugal. Le Ministre de la Culture, António Antero Coimbra Martins, sollicite alors Giacometti pour acquérir tous ses enregistrements de musique. L'Etat portugais les lui achète en 1984. Aux publications discographiques mentionnées ci-dessus, il faut ajouter l'édition de deux livres, l'un en Allemagne (1961) et l'autre au Portugal (1981). Ce dernier est un chansonnier populaire portugais qui contient 250 mélodies de chants traditionnels classés par fonction sociale et accompagnés de commentaires sociologiques succincts.

---

[1] *Antologia da Música Regional Portuguesa.*

Michel Giacometti eut aussi un grand impact sur le Portugal en œuvrant pour la diffusion des musiques traditionnelles à l'intérieur d'un pays qui ne les connaissait pas. Il créa, en dépit d'un régime politique hostile, l'émission de radio «Le peuple qui chante» et il amena pour la première fois la télévision portugaise dans les villages les plus reculés du pays. Avec la collaboration de cette dernière, il réalisa notamment un film sur le village de Rio de Onor au Trás-os-Montes, sur celui de Paul dans la Beira et sur différents hameaux de l'Alentejo dont il révélait à chaque fois les musiciens. Quelque temps avant sa mort, il avait aussi le projet d'éditer une Anthologie des polyphonies masculines de l'Alentejo, accompagnée de deux livres. Cette dernière province était à vrai dire la région du Portugal qu'il préférait pour ses habitants et ses musiques. Il y retournait chaque année, découvrant à chaque fois de nouveaux musiciens et répertoires. C'est pourquoi il avait demandé à être enterré dans cette région. Son corps repose aujourd'hui au village de Peroguarda (près de Ferreira do Alentejo) où, il y a trente ans, il enregistra pour la première fois les chants polyphoniques des ouvriers agricoles. Il semble que ses funérailles déclenchèrent leur ferveur musicale, une ferveur sans précédent, venant de ces hommes qui se tiennent par l'épaule pour chanter.

Afin d'être complet dans l'évocation de sa personnalité, il faut encore ajouter que Giacometti avait mené une longue lutte de partisan contre la dictature de Salazar. Il avait été un des cerveaux de la mise en déroute du régime et avait organisé, à ses risques et périls, la fuite de milliers de militants clandestins sur le point de se faire arrêter. C'est pourquoi Diego Carpitella avait dit de lui: «Comme ethnomusicologue, je n'ai jamais eu la chance de le rencontrer mais je le connais surtout comme héros national».

On peut dire qu'il a accompli un travail de terrain considérable, portant sur une aire géographique immense. Il est le premier à avoir adopté une méthodologie rigoureuse dans l'approche du phénomène musical. De par le chemin qu'il a ouvert à la recherche scientifique et à l'approfondissement des répertoires par lui recensés, il est le pionnier de l'ethnomusicologie portugaise. Sans lui, on ne connaîtrait pour ainsi dire rien de la musique traditionnelle du Portugal, car il n'eut, au sein du pays, ni prédécesseurs suffisamment passionnés, ni successeurs vraiment conséquents. Il a su imposer cette musique avec un regard universel et la faire respecter pour sa valeur propre, s'émancipant complètement de cette distanciation surannée dont elle était encore l'objet.

Par la richesse des matériaux qu'il a recueillis et par sa volonté de classification systématique, il a contribué aux conditions d'ouverture d'un cours d'ethnomusicologie à l'Université nouvelle de Lisbonne, en 1981. Dans un pays où les grandes fêtes populaires n'amènent pour ainsi dire pas de bons musiciens traditionnels, il a sillonné des terres vierges, guidé par sa seule intuition. Il a aussi eu le courage de l'archéologue, révélant tout un patrimoine musical enfoui dans la clandestinité des villages. Certains de ses enregistrements de musique sont des chefs d'œuvre dont le niveau artistique ne peut plus être reproduit aujourd'hui car ils sont la rencontre d'une recherche locale approfondie, de musiciens de haut niveau et d'un état de tradition dont la pureté est aujourd'hui entamée. Michel Giacometti revenait rarement en France sauf pour y voir ses amis parisiens, la célèbre peintre portugaise

Vieira da Silva, l'écrivain français Claude Roy, son amie lituanienne, directrice de collection chez Gallimard et ses compagnons de Chant du Monde. S'il n'a pas revu son pays avant de s'éteindre, c'est parce qu'il connaissait les moindres recoins du Portugal rural. C'est pourquoi, à sa mort, la presse portugaise l'a surnommé «*O andarilho*», littéralement «le marcheur», «le pourfendeur de sentiers».

PUBLICATIONS DE MICHEL GIACOMETTI

Discographie

GIACOMETTI Michel et LOPES GRAÇA Fernando
Antologia da Música Regional Portuguesa
1960 *Trás-os-Montes GE LDI*
1961 *Algarve GE LD-AS2*
1963 *Minho GE LD 12*
1965 *Alentejo GE LD 17*
1970 *Beira Alta, Beira Baixa, Beira Litoral GE LD 18*
Lisboa: Arquivos Sonoros Portugueses[2]

GIACOMETTI Michel et LOPES GRAÇA Fernando
1961 *Oito Cantos Transmontanos, Francisco Domingues*. Lisboa: Arquivos Sonores Portugueses GE AS 101.

GIACOMETTI Michel et LOPES GRAÇA Fernando
1965 *Cantos Tradicionais do Distrito de Evora*. Lisboa: Arquivos Sonores Portugueses et Evora: Junta Distrital de Evora, GE AS 119.

GIACOMETTI Michel et LOPES GRAÇA Fernando
1968 *Bailes Populares Alentejanos*. Lisboa: Arquivos Sonores Portugueses et Valentim de Carvalho, CI, SARL AS 50.

GIACOMETTI Michel
1968 *Bonecos de Santo Aleixo – Auto da Criação do Mundo*. Lisboa: Arquivos Sonores Portugueses AS 23.

GIACOMETTI Michel et LOPES GRAÇA Fernando
Antology of Portuguese Music (X/1)
1962 *Trás-os-Montes*
1962 *Algarve*
Washington: Folkways Record/Ethnical Folkways Library FE 4538 A/B et FE 4538 C/D.

GIACOMETTI Michel
1959 *Chants et Danses du Portugal – Trás-os-Montes*. Paris: Le Chant du Monde LDY 4190.

---

[2] Faute d'informations plus précises, nous ne pouvons mentionner ici la totalité des disques publiés par les *Archives sonores portugaises*, aujourd'hui épuisés. Il en manque quinze. De même, les derniers seize disques à publier ne sont pas mentionnés ici car nous n'en connaissons pas les titres.

GIACOMETTI Michel et LOPES GRAÇA Fernando
1964 *Visages du Portugal.* Paris: Le Chant du Monde LDX-A 4337.

GIACOMETTI Michel et LOPES GRAÇA Fernando
1971 *Cantos Religiosos Tradicionais Portugueses.* Lisboa: Philips 6499226.

GIACOMETTI Michel et LOPES GRAÇA Fernando
1971 *Pequena Antologia da Música Regional Portuguesa.* Lisboa: Philips 603 1015.

GIACOMETTI Michel et LOPES GRAÇA Fernando
1979 *Portugal.* Lisboa: Rapsódia/O Canto do Mundo GU OCM 5

GIACOMETTI Michel et LOPES GRAÇA Fernando
1981 *Cantos e Danças de Portugal.* Lisboa: Sassetti/Diapasão, Secretaria do Estado da Cultura 25.005.

GIACOMETTI Michel et LOPES GRAÇA Fernando
Bonecos de Santo Aleixo
1981 *Auto da Criação do Mundo*
1981 *Auto do Nascimento do Menino Jesus, Passo do Barbeiro e Bailes Populares*
Lisboa: Sassetti/Diapasão, Secretaria do Estado da Cultura 25.006 et 25.007.

GIACOMETTI Michel et LOPES GRAÇA Fernando
1974 *Alentejo-Musica Vocal e Instrumental.* Lisboa: Torralta/Publitotal TAS-001.

Bibliographie

LOPES GRAÇA Fernando et GIACOMETTI Michel
1961 *Portugal* (livre-disque). Hamburg: Christian Wegner Verlag.

GIACOMETTI Michel et LOPES GRAÇA Fernando
1981 *Cancioneiro Popular Português.* Lisboa: Círculo de Leitores.

ENTRETIEN

ALI AKBAR KHAN, LE MAÎTRE DU SAROD INDIEN*

Huib Schippers

En 1936, un jeune joueur de *sarod* fit ses débuts à la *All India Music Conference* de Allahabad. Ce premier concert en solo d'Ali Akbar Khan marqua le début d'une phase importante de l'histoire de la musique instrumentale indienne. Jusque là, aucun joueur de *sarod* n'avait su atteindre pareille maîtrise technique et artistique.

Ce fut le début d'une carrière remarquable, couvrant maintenant plus de cinq décennies. Des milliers de concerts et d'émissions de radio, ainsi que de nombreux enregistrements commerciaux ont affirmé la renommée du *khansahib* comme le digne dépositaire de la *gharānā* de son père Baba Allauddin, et comme l'un des meilleurs musiciens du vingtième siècle.

Mais l'importance d'Ali Akbar Khan va au delà de ses qualités artistiques. Sa vie reflète les changements sociaux et musicaux que l'Inde a connus tout au long de ce siècle : le déclin des cours royales, le rôle de la *All India Radio* comme nouvelle protectrice de la musique classique, l'avènement du concert de masse, le développement de la musique enregistrée et la propagation de la musique indienne en Occident.

Ali Akbar Khan a joué un rôle crucial dans l'ensemble de ces changements : comme musicien à la cour de Jodhpur, comme producteur musical et artiste à la *All India Radio* de Lucknow, comme directeur de musique de films à Bombay et à Calcutta, comme sarodiste de concert acclamé à travers toute l'Inde, comme pionnier de la musique indienne en Occident, enfin, comme professeur de musique en Inde et aux États-Unis où il fonda le *Ali Akbar College of Music*.

---

* Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

Peu de musiciens indiens ont été à ce point vénérés de leur vivant. Alliant une connaissance profonde de la tradition à un génie créateur, Ali Akbar Khansaheb est devenu le musicien des musiciens, tout en restant un instrumentiste hautement apprécié du public.

Au cours de sa vie, Ali Akbar Khan reçut de nombreuses distinctions honorifiques. Quand il était encore jeune, il fut nommé *ustad* (maître) à la cour de Jodhpur; plus tard, il reçut divers titres honorifiques du gouvernement indien, dont celui de Padma Bhûshan. Peu avant son soixante-dixième anniversaire, il fut honoré par l'Amérique qui lui attribua le prestigieux subside de la Fondation MacArthur. Le titre qu'il valorise plus que tous les autres lui fut décrété par son père qui le nomma un jour Swara Samrat (litt. «empereur du son»).

L'entretien qui suit fut compilé à partir de plusieurs interviews avec Ali Akbar Khansaheb, conduits en vue d'établir sa biographie, à paraître sous le titre *Swara Samrat – Emperor of Melody. The Life and Music of Ali Akbar Khan.*

H.S.

Comment êtes-vous devenu musicien ? Appartenez-vous à une longue lignée de musiciens ?

Notre lignée musicale remonte à Tan Sen, célèbre musicien attaché à la cour de l'empereur Akbar, mais en réalité je ne viens pas d'une famille musicale au sens propre du terme, mais de propriétaires terriens. Mais mon grand-père, Sadhu Khan, était un grand mélomane. Il jouait du *sitār*. Ma famille vivait au Bengale oriental, aujourd'hui le Bangla Desh. Il y avait là une activité musicale considérable. Chaque année, on y organisait un grand festival de musique d'une durée de plusieurs semaines, auquel participaient les musiciens les plus connus de l'Inde.

Dès sa tendre enfance, mon père aimait la musique. Quand ses parents l'expédiaient à l'école, il se rendait secrètement au temple pour écouter les chants religieux. Il fut puni à chaque fois, mais c'était plus fort que lui. Puis, quand il était encore très jeune, il fit une fugue pour aller à Calcutta apprendre la musique. Il lui fallut du temps pour trouver un maître. Finalement, il fut admis par Nula Gopal, un célèbre chanteur de *dhrupad*[1] de l'époque, qui lui conseilla de ne faire que des gammes et des exercices pendant neuf ans. Il lui serait ensuite facile d'apprendre tous les *rāga*. C'est ce que fit mon père.

Juste avant la fin de ces neuf ans, mon père fut découvert par un parent. La famille lui demanda de revenir, ce qu'il refusa de faire. Pour finir, il fut d'accord de leur rendre visite. A son arrivée, il découvrit qu'ils avaient arrangé un mariage

[1] Pour ne pas entraver la lecture de cet entretien, nous avons fait figurer un glossaire des termes vernaculaires en annexe [ndlr].

pour lui. Ils espéraient sans doute que son épouse réussirait à le retenir à Tripura. Mais la nuit de noces, il s'enfuit et retourna à Calcutta où il apprit que son guru avait succombé au choléra. Affligé, il décida de ne jamais reprendre l'apprentissage du chant.

C'est ainsi qu'il se tourna vers la musique instrumentale. Il pratiqua plusieurs instruments auprès de divers maîtres. Il apprenait vite. Après quelques mois, tel maître lui disait: Va chez quelqu'un d'autre, je t'ai appris tout ce que je savais. Finalement, mon père arriva à la cour de Rampur dont le musicien attitré était le célèbre Mohamed Wazir Khansaheb. Pendant des semaines, mon père tenta de se faire admettre à la maison du grand musicien, mais en vain. Pour finir, il se jeta devant l'attelage du maharaja. Celui-ci descendit de sa voiture et le fit appeler. Quand il apprit son histoire, il demanda à Wazir Khansaheb de l'écouter. Celui-ci l'admit comme disciple et, après quelque temps, Allauddin Khansaheb était devenu un de ses disciples favoris; il le considérait comme un fils.

A l'époque, Rampur était une ville très musicale. La plupart de ses habitants étaient musiciens ou parents de musiciens. Mon père avait l'habitude d'inviter des musiciens à boire le thé dans sa chambre; il écoutait attentivement leur conversation musicales et leurs interprétations d'anciennes compositions. Toute la nuit, il étudiait; il attachait ses longs cheveux au plafond pour se réveiller si jamais il s'endormait. Il était très déterminé.

Après de nombreuses années d'étude, Mohamed Wazir Khansaheb envoya mon père en tournée, afin qu'il pût acquérir une expérience de la scène. Mon père rencontra un ami du maharaja de Maihar, qui recherchait quelqu'un pour jouer et enseigner la musique à la cour. En réalité, cela ne disait rien à mon père qui désirait poursuivre ses études. Mais comme le maharaja de Maihar avait obtenu la permission de Wazir Khansaheb, il ne put refuser.

C'est à cette époque que je suis né. Nous, c'est-à-dire ma mère, deux sœurs et moi-même, quittâmes Tripura, au Bengale oriental, pour nous installer à Maihar. Je n'avais que quelques mois. Maihar est un endroit très calme dans l'Uttar Pradesh, connu pour deux raisons seulement: mon père, et le temple de la déesse Sharada. C'est là que j'ai grandi.

J'ai subi un enseignement sévère et discipliné. Depuis l'âge de trois ans, j'apprenais de mon père les fondements de la musique indienne, comme un enfant apprend à parler. Quand j'ai eu neuf ans, mon père décida que je devais me concentrer sur le jeu du *sarod*. Je m'exerçais dix-huit heures par jour. Une seule fois, je pus rompre cette routine pour quelques semaines, car mon père était en tournée en Europe. Je n'ai pas touché à mon *sarod* et me suis beaucoup amusé. Quand mon père l'apprit, il interrompit sa tournée pour retourner en Inde et me rappeler à l'ordre. Puis tout recommença: il fallait s'exercer, s'exercer et encore s'exercer. Pendant que je jouais dans ma chambrette, mon père se tenait dans le jardin ou dans la cour pour m'écouter. Il m'avait interdit de m'arrêter de jouer. Un jour, je découvris une astuce: en frappant la corde fortement avec le plectre, je parvenais à la rompre; pendant que je la remplaçais, je pouvais me reposer un peu. Mais il fallut peu de temps à mon père pour comprendre mon jeu; il tendit simplement mon *sarod* d'une corde plus épaisse.

Avez-vous le sentiment d'avoir manqué une partie de votre jeunesse ?

Peut-être. Mais rappelez-vous que là où nous habitions, il n'y avait pas d'autres distractions. La seule chose à faire, à part la musique, c'était des promenades. Je ne connaissais rien d'autre. La grenouille qui n'a jamais quitté son étang ne se languit pas de l'océan. Et peu importe, je peux encore me rattraper !

Comment votre carrière de musicien professionnel a-t-elle débuté ?

Tout d'abord, je jouais beaucoup en concert avec mon père, notamment lors de conférences musicales en Inde. Mon premier concert en solo fut en 1936, à Allahabad. Par la suite, la *All India Radio* à Lucknow m'engagea comme musicien et directeur musical. Ils m'avaient promis un bon salaire, mais mon père leur dit : Non, donnez-lui la moitié, sinon il sera trop imbu de lui-même. Ainsi, pour arrondir les fins de mois ou manger bien, nous faisions des concerts chez des privés. On s'y rendait à bicyclette, dans la nuit. C'est moi qui pédalait, avec mon *sarod* comme un poulet mort dans un sac ; le joueur de *tablā* s'agrippait à l'arrière, tandis que le joueur de *tambura* perchait sur la barre en tenant son instrument dans une main et la torche dans l'autre.

Vers l'âge de vingt ans, je fus engagé à la cour du Raja de Jodhpur. Je devais jouer huit ou neuf heures par jour pour lui, puis enseigner et gérer la station de radio. Quand le maharaja avait des insomnies, il me faisait appeler au milieu de la nuit pour jouer. Après quelque temps, il acheta un magnétophone et m'enregistra. Ainsi je pus dormir. Car j'avais beaucoup de travail.

Mais j'avais aussi la belle vie. Je disposais d'une voiture, de domestiques et de tous les agréments d'une grande cour. J'occupais une grande maison près du palais. J'avais aussi une motocyclette que j'appréciais énormément. Mais lors d'une de ses visites, mon père me demanda une allumette, car il voulait brûler la motocyclette qu'il croyait trop dangereuse. Je lui promis de l'échanger contre une voiture ; il fut d'accord.

Pendant mon séjour à Jodhpur, nous organisâmes un grand festival de musique. J'avais invité tout le monde, de toute l'Inde. Dans les temps anciens, seule la famille royale pouvait écouter la musique classique. Mais notre festival se déroula dans une salle de cinéma. Il dura trois nuits. De nombreux vieux musiciens célèbres y participèrent : Hafiz Ali Khansaheb[2], mon père, et d'autres encore. Puis, après trois jours, le roi demanda aux musiciens de s'attarder un peu, leur proposant de continuer au palais. Cela dura encore une semaine.

Faiyaz Khan[3], empêché, ne put participer au festival. Nous l'invitâmes plus tard, si bien qu'il chanta au palais pour un petit nombre d'invités et la famille

---

[2] Hafiz Ali Khan (1877-1972) était un joueur de *sarod* renommé du début de ce siècle, contemporain de Alauddin Khan et père de l'actuel virtuose Amjad Ali Khan.

[3] Faiyaz Khan (1880-1950), un des plus grands chanteurs de ce siècle, était le maître de la *gharānā* d'Agra.

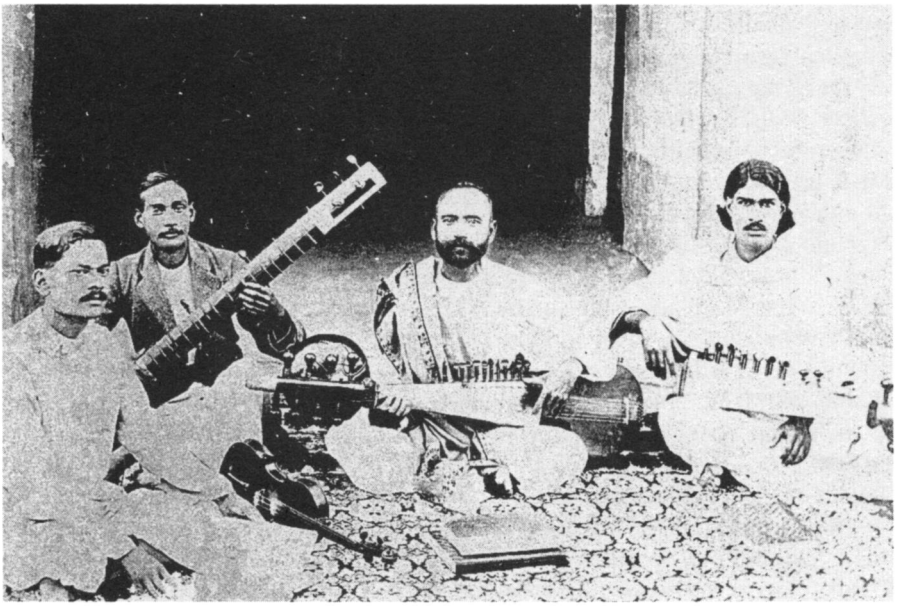


Fig. 1: Allauddin Khan, au centre, avec quelques-uns de ses premiers élèves: Timir Bhattacharya au *sarod* et un musicien-homéopathe au *sitār*. Photo: Ali Akbar College of Music, San Rafael, vers 1925.

royale. Après cela, le roi me demanda de jouer du *sarod*. Je lui répondis: Non, c'est un grand artiste, je ne peux pas jouer après lui[4]. Mais Faiyaz Khan en personne me demanda de jouer, il m'aimait bien. Il me suggéra d'accompagner son chant au *sarod*, ce que je fis pour lui. Ce fut un concert de trois ou quatre heures. Faiyaz Khan interpréta quantité de *rāga*: dans les styles *dhrupad*, *khayāl*, *tarānā*, même *thumrī*. Pour finir, c'était une sorte de duo, nous étions inspirés. Le maharaja en personne nous enregistra, mais la bande magnétique fut perdue.

Pendant tout ce temps, j'étais encore guidé par mon père. Lorsque je faisais une erreur de jeu à la radio, il me téléphonait immédiatement; et à chaque fois que nous nous rencontrions pendant une conférence musicale, il m'enseignait; il suffisait qu'il ouvre le coffre de son *sarod* pour que je sache que c'était l'heure de la leçon. Cela dura cinquante ans.

Avez-vous réalisé des enregistrements à cette époque ?

Le plus souvent pour la radio. Beaucoup plus tôt, j'avais fait un enregistrement avec mon père pour la Gramophone Company, mais il n'a jamais paru. J'ai commencé à enregistrer à Lucknow pour His Master's Voice, mais je ne me souviens

[4] La règle veut en Inde que l'artiste le plus âgé ou le plus considéré joue en dernier.

pas de l'année. A l'époque, je réalisais des enregistrements d'une durée de trois minutes, comme Darbāri Kanada, Shi rāg, Pilū, Bhairavī.

En ce temps-là, les gens de Calcutta sillonnaient le pays pour enregistrer les artistes. Puis, ils établirent le studio et s'arrangèrent pour que les artistes fassent leurs enregistrements à Calcutta ou à Bombay. Mais auparavant, ils avaient dû louer une maison et prendre contact avec chaque artiste. J'étais le plus jeune. Je jouais avec des musiciens de la *All India Radio*, le plus souvent avec Wazir Hussein, le dépositaire de la *gharāna* de Lucknow. J'apparaissais presque chaque semaine à la radio. Parfois, lorsqu'un artiste célèbre nous faisait faux bond, je devais jouer à sa place, même quand j'étais encore très jeune.

Pendant que j'habitais Jodhpur, la plupart de mes enregistrements se faisaient pour la *All India Radio* où l'on avait créé un système d'engagements en chaîne couvrant toute l'Inde subdivisée en régions: quand j'étais à Jodhpur, je dépendais de la station de Baroda; quand j'étais à Maihar, de la station de Lucknow. Même chose pour Calcutta et Bombay. Si une autre station de radio voulait que je joue pour elle, elle devait en faire la demande à la *Ail India Radio.*

A cette époque, je jouais plus que d'autres artistes pour la radio; je donnais aussi de nombreux concerts. Tous les deux mois, je me rendais à Baroda, puis à Delhi; parfois il y avait des programmes spéciaux. Je me produisais aussi à Bombay et, bien sûr, à Calcutta. La plupart de mes concerts étaient pour les stations de Lucknow, Calcutta, Bombay et Baroda, plus rarement pour celles de Poona, Madras et Allahabad. Il n'existait alors que peu de stations.

Vous avez aussi travaillé comme directeur musical pour l'industrie du film.

Après la mort du maharaja dans un accident d'avion, au lendemain de l'Indépendance (1947), je décidai de déménager à Bombay pour travailler pour le cinéma. En fait, un de mes élèves me l'avait suggéré quand j'habitais encore Lucknow. Je voulais atteindre un nouveau public qui n'avait encore jamais écouté de la musique classique. On pouvait aussi gagner beaucoup d'argent en composant des chansons à succès. A l'époque, la musique classique se portait mal à Bombay; il n'y avait que deux groupes d'auditeurs: les milieux du cinéma et les chanteurs. Personne n'avait jamais entendu un *sarod.* Je voulais remédier à tout cela.

Je n'ai écrit la musique que pour quelques films. Je me souviens que la chanson principale de «Aandhiya» fut interprétée par Lata Mangeshkar[5]. A l'époque, elle avait déjà une expérience telle que si un directeur musical lui téléphonait pour lui demander d'enregistrer une chanson qui commençait de telle manière, elle pouvait immédiatement chanter le deuxième et le troisième vers. Mais pour la chanson en question, nécessitant quatre disques 78 tours, elle passa une semaine en studio pour répéter. Quand la chanson fut enregistrée, elle

[5] Lata Mangeshkar (né en 1929) est probablement l'interprète la plus réputée en Inde du répertoire de la musique légère, et notamment des chansons de films.

donna tout son argent aux musiciens, tellement elle était contente. Plus tard, la chanson fut récompensée par un prix, mais elle ne devint jamais un succès. De cette manière, je me fis respecter par les musiciens et les critiques.

Mon père, qui n'appréciait pas du tout mon travail pour l'industrie du cinéma, m'écrivit que je n'étais plus son fils. Puis quelques amis l'emmenèrent voir un film d'après une histoire de Tagore, *Hungry Stones*. Mon père ne savait pas que j'en avais composé la musique. A peine assis, il voulut déjà s'en aller, mais la musique commença. Peu à peu, il se détendit et commença à y prendre plaisir. Quand il apprit à la fin que j'étais le compositeur, il m'écrivit une lettre me donnant la permission de continuer. Mais en réalité, c'est à cette époque que j'ai abandonné l'industrie du cinéma.

Je n'aimais pas ce milieu: les directeurs, les producteurs n'ont aucun sens de la musique. Leur façon d'interférer dans les questions musicales me répugne. Ils versent toujours plus dans le mauvais goût.

Comment votre carrière classique s'est-elle développée à cette époque ?

J'étais très occupé. Avec Raviji (Ravi Shankar[6]), je fus le premier à donner de nombreux concerts en peu de temps et dans toute l'Inde. Parfois, j'allais en deux jours en voiture de Calcutta à Bombay; parfois, je prenais l'avion. A Calcutta, pendant la saison, je donnais parfois trois concerts en un jour: un cercle de musiciens en début de soirée, puis un duo avec Raviji, suivi d'une matinée lors d'une conférence.

J'ai donné beaucoup de concerts avec Ravi Shankar. Nous étions les premiers à jouer en duo, pratique que nous avions développée en jouant avec mon père. Au début, celui-ci nous présentait lors de ses concerts. Puis nous nous sommes mis à jouer seuls. C'était devenu très populaire en Inde.

En Inde, j'ai aussi joué en duo avec Vilayat Khan[7] que je connais depuis sa jeunesse, quand il apprenait le *sitār* et ne se produisait pas encore sur scène. Lui aussi est devenu célèbre. Je l'ai invité pour la première fois lorsqu'il était musicien à la cour de Jodhpur. Il resta pendant quelques semaines; j'avais demandé une permission à son altesse, et nous jouâmes presque tous les jours. On nous enregistra: il y avait des heures et des heures d'enregistrements. On avait l'habitude de s'exercer chez moi, car je l'hébergeais. Un jour les bandes magnétiques disparurent. Quand le roi mourut, je les ai demandées à la reine et à d'autres personnes du palais. Finalement on les retrouva, mais tout avait été effacé par un nouvel enregistrement de musique de film.

J'ai aussi joué avec Nikhil Banerjee[8] qui m'a accompagné pendant quinze ans. Il a vite progressé. Après cinq ou six ans, j'ai commencé à le faire participer à mon

---

[6] Beau-frère d'Ali Akbar Khan (il a épousé sa sœur Annapurna), Ravi Shankar est l'un des plus anciens disciples d'Ustad Allauddin Khan.

[7-8] Vilayat Khan (né en 1924) et Nikhil Banerjee (1931-1986) sont, avec Ravi Shankar, les deux sitaristes les plus réputés de leur génération.

programme et, par ce biais, au festival de musique; nous y avons joué en duo. Puis, dans le Sud, il arrivait que je joue avec un joueur de *vīnā*, un violoniste et un joueur de *mridangam* – des gens âgés dont j'ai oublié les noms. En Amérique, j'ai joué en duo avec Ravi Shankar, notamment lors de deux concerts de bienfaisance dans des collèges californiens, puis sur la côte est: le fameux concert pour le Bangladesh, et aussi un concert en hommage à mon père après son décès en 1972.

Maintenant, je ne joue plus en duo, j'aime moins ça de toutes façons. C'est devenu une affaire commerciale: moins de musique, plus de show. Je n'ai jamais aimé le show. Cela nous fait perdre le sens de la vraie musique, ce qui m'a toujours dérangé. Il faut choisir des *rāga* légers. Si on joue des *rāga* complexes, le partenaire ne répond pas toujours comme il faut. Mais avec Panditji (Ravi Shankar), cela allait bien. Dans notre jeunesse, nous avons joué quelques jolis duos.

Lors d'un entretien de trois heures que Buddadev Dasgupta eut avec vous pour la *All India Radio*, celui-ci semblait dire que dans le domaine du *sarod*, il y a un avant et un après Ali Akbar. En quoi votre style est-il distinctif?

En fait, ce n'est pas mon style mais celui de mon père, c'est l'apprentissage qu'il fit lui-même et qu'il me transmit par la suite. Ayant appris le jeu de nombreux instruments chez autant de maîtres, il tenta d'appliquer tout cela dans le jeu du *sarod*. Bien sûr, il m'a appris beaucoup dans le domaine du chant. Mais il lui arrivait de jouer un morceau au piano ou au violon, puis de me demander de le jouer au *sarod*.

Il créa aussi un système: *ālāp* en tant de parties, *gat* en tant d'autres. En écoutant les anciens maîtres, on constate qu'il n'y avait jadis que peu de *diridiri*, quelques *jhāla*, *tihaī* et *layakāri*, c'était tout. Aussi, chacun était spécialisé: si on voulait écouter de bons *tān*, *jhāla* ou *ālāp*, il fallait aller vers tel ou tel musicien. Mais mon père réussit à combiner tout cela.

Il n'eut pas le temps de parfaire son style; c'est pourquoi il l'essaya sur moi. Je me suis lancé. Je l'ai développé. Maintenant, quelle que soit leur *gharāna*, les sarodistes suivent mon style: le son, la technique, les *rāga* les *gat*. C'est comme en médecine: après avoir essayé ceci ou cela, on découvre le médicament.

Vous avez aussi fourni votre propre contribution à la musique indienne: de nouveaux *rāga* comme Chandranandan et Gauri Manjari.

C'est à Bombay que j'ai enregistré Chandranandan, Gauri Manjari et d'autres *rāga* pour la première fois. J'ai composé Chandranandan sur-le-champ. M. Joshi, alors responsable de His Master's Voice, avait une vaste connaissance de la musique indienne et pratiquait le chant. Un jour, il me fit savoir qu'il avait envie d'écouter quelque chose d'inédit. J'étais jeune, voyez-vous, je songeais à tous ces *rāga* qu'il connaissait sans doute, mais comme il s'attendait à ce que je joue quelque chose, j'ai joué. En trois minutes, j'ai composé au gré des notes. Je me disais que rien de grave ne pouvait se passer en trois minutes, et que si c'était vraiment mauvais, on l'effacerait. Mais c'était bon; ils ne l'ont pas supprimé. Ils ont enre-

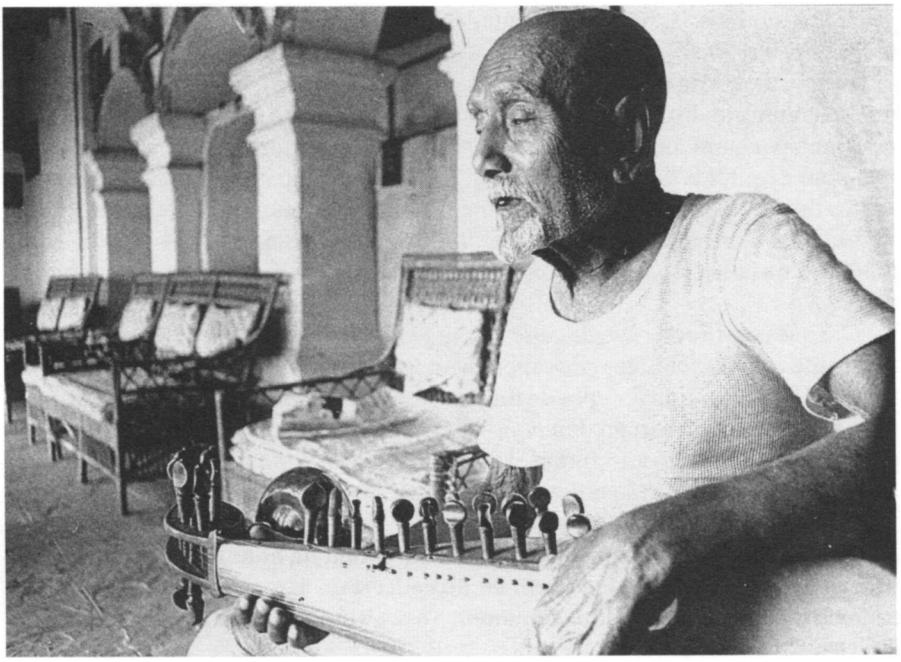


Fig. 2: Allauddin Khan à Maihar. Photo: Ashish Khan, s.d.

Fig. 4: Ali Akbar Khan en concert à New York. Photo: Ira Landgarten, 1987.

gistré le tout. Puis M. Joshi me demanda de donner un titre ; je ne savais pas comment l'appeler, mais je lui dis que ce *rāga* me faisait penser à la lune[9].

A la sortie du disque quelques mois plus tard, j'avais déjà oublié tout cela. En quelque jours, le disque fut épuisé et il fallut le presser à nouveau. Puis le public de Bombay commença à réclamer Chandranandan. Alors j'ai dû acheter le disque pour écouter et apprendre ce *rāga*. Il m'a fallu cinq ans pour le comprendre. Après douze ans, j'avais trouvé la bonne façon de le jouer.

Quant à Gauri Manjari, je l'ai planifié. Je voulais composer un *rāga* qui combine les douze notes, mais j'ai dû m'arrêter à onze pour que cela sonne comme un *rāga*.

Chaque artiste compose de cette façon. Je n'ai rien inventé. Mais après vingt ou cinquante ans, on voit si les gens apprécient les compositions, si elles figurent dans les livres. Je ne me souviens pas de tous les *rāga* que j'ai composés. Composer, c'est une chose ; il faut un certain don pour voir clairement. Mais quand il s'agit d'enseigner ou de rejouer la composition, il faut se mettre à l'apprendre vraiment. C'est à ce moment qu'il faut réfléchir et garder l'esprit critique.

Au cours de votre vie, la musique indienne a connu de nombreuses transformations : le déclin des cours, l'avènement du concert de masse, la radio, les enregistrements, la musique de film. Comment voyez-vous l'état actuel de la musique indienne ?

Auparavant, lors d'un concert, les premiers rangs étaient occupés par des musiciens et des mélomanes dont la réaction était un baromètre de la qualité de la représentation. S'ils aimaient un jeune musicien, ils montaient sur scène pour l'embrasser ; s'ils lui trouvaient des erreurs, ils le huaient ; il arrivait même qu'ils frappent l'artiste. C'est ce que faisait mon père. C'était bon pour la musique. Maintenant, des gens riches en complet et sari coûteux sont au premier rang. Les vrais mélomanes doivent se contenter des places du fond de la salle, avec le résultat que les musiciens deviennent insouciants et essayent surtout d'impressionner l'auditoire par un jeu très rapide. Mais ce n'est pas la vraie musique.

Dans ma jeunesse, de nombreux musiciens confirmés venaient à Maihar. J'ai entendu tous les musiciens célèbres dans tous les festivals organisés en Inde. J'assistais à des concerts qui duraient toute la nuit. A l'époque, j'aimais beaucoup cela, mais maintenant je n'y assiste plus, car je ne rencontre plus la même qualité chez la jeune génération. La quantité augmente, mais la qualité diminue. Tout le monde cherche à imiter les autres. L'imitation est une limitation. On peut faire briller différentes choses comme un diamant, mais un vrai diamant est facile à reconnaître. On voit tout de suite si on a affaire à la vraie musique ou non.

Jadis, les musiciens étaient amis. Je n'en ai jamais entendu un qui dise du mal d'un autre. Chacun avait sa place et personne ne pouvait y toucher. Les musiciens étaient autonomes ; ils apprenaient, s'exerçaient, se produisaient en public.

---

[9] « Chandranandan » signifie « béatitude (*ānanda*) de la lune (*chandra*) ».

Les gens venaient simplement les écouter, non les comparer. Chaque musicien avait sa façon d'interpréter un *rāga*, sa propre technique et son propre doigté; chacun exprimait ses propres sentiments à sa manière. Aujourd'hui, on constate une tendance à voler tel détail à l'un, tel détail à l'autre. Jadis, le musicien savait conserver son style.

De nos jours, l'approche des *rāga* et du style manque de profondeur. Les joueurs veulent surtout faire état de leur virtuosité; ils veulent être magiciens, non musiciens. C'est un manque de concentration et d'entraînement. Chacun veut rapidement devenir célèbre. Il y a beaucoup de compétition. Tous les jeunes sitaristes veulent devenir comme Vilayat Khan, Ravi Shankar ou Nikhil Banerjee en l'espace d'un mois. Cela s'applique aussi aux chanteurs: ils veulent être comme untel, mais en imitant untel, qu'apportent-ils de neuf? Jadis, personne ne ressemblait à personne. Si je veux écouter Vilayat Khan ou Ravi Shankar, pourquoi t'écouter?

Pensez-vous que la musique classique de l'Inde est en danger?

Non, pas vraiment. Il y aura toujours des musiciens authentiques qui persévèreront, peu importe les difficultés qu'ils rencontrent. La musique classique nourrit l'âme et le corps; elle confère la paix intérieure. La musique, c'est le langage des dieux; elle vous rapproche d'eux.

Les problèmes que la musique indienne connaît actuellement semblent surtout être liés à l'enseignement. Les grands musiciens sont continuellement en tournée, ils n'ont pas de temps pour leurs élèves. Vous, au contraire, semblez attacher beaucoup d'importance à la transmission de votre savoir.

Je ne pense pas qu'il faille dépenser toute son énergie en concert; cela porte atteinte à la qualité; il y a le danger du jeu mécanique. Mon objectif principal est l'enseignement; c'est mon devoir. Je ne puis garder pour moi ce que je possède: il me faut le transmettre. Jusqu'à l'époque de mon père, les maîtres avaient l'habitude de n'enseigner qu'à leurs fils, même s'ils n'étaient pas doués. Ils n'ont jamais songé s'entourer de disciples. Les fils avaient l'habitude d'entendre leur père dès la petite enfance; c'est ainsi qu'ils apprenaient. Mais il n'existait aucune méthode d'enseignement. Nombreux furent les maîtres anciens qui ne transmettaient jamais le titre d'un *rāga*, les échelles ascendantes et descendantes, les *vādi* et les *samvādi*. Ils enseignaient la musique par la pratique; c'était comme si on faisait le même chemin chaque jour; ce chemin mène quelque part, sans doute, mais on n'y apprend pas grand-chose. Quant à mon père, il faisait des recherches sur tout; il passa quarante ans à apprendre, et quarante ans à enseigner et à jouer en public.

Après la mort du roi de Jodhpur, en 1956, j'ai fondé à Calcutta le Ali Akbar College of Music. Parfois, ma sœur Annapurna y enseigne encore. Puis, dans les années soixante, un grand nombre d'élèves occidentaux sont venus en Inde. J'ai découvert qu'il était plus facile qu'un guru prenne l'avion, plutôt que des centai-

nes d'élèves. C'est ainsi que le *Ali Akbar College of Music* de Californie ouvrit ses portes en 1967. J'y enseigne trois ou quatre jours par semaine pendant une bonne partie de l'année.

La plupart des élèves sont des Occidentaux; certains d'entre eux apprennent maintenant depuis dix, voire quinze ans. Certains m'assistent dans l'enseignement; je n'ai plus besoin d'assistants venant de l'Inde. J'enseigne comment jouer sur scène à ceux de mes élèves que je crois capables. Je l'ai même fait pour Nikhil Banerjee. Ici, les élèves ont la possibilité de jouer en public. Mais il faut qu'ils aient atteint un certain niveau; il faut qu'ils soient vraiment de bons musiciens, ce qui est plus difficile dans son pays d'origine. Les gens vous acceptent si vous avez gagné une certaine réputation et expérience à l'étranger. Un jour, il y aura de bons sarodistes américains.

Quelle est le mode d'apprentissage de vos élèves ? Prennent-ils des notes ?

Je n'aime pas que les élèves prennent des notes; il ne faut pas qu'ils écrivent pendant qu'ils apprennent. Ils peuvent écrire, mais à la fin, avant de rentrer chez eux. Il vaut mieux enregistrer, car en écrivant, on passe à côté de la partie cruciale de l'enseignement, l'apprentissage en présence du maître. Dans d'autres écoles, on enseigne sur la base de livres; c'est une approche tout à fait différente de celle qu'on appelle *guru vidya mukhya*, l'apprentissage de bouche à oreille. C'est comme la différence qu'il y a entre la nourriture que la mère prépare pour les enfants et un plat congelé. Sous ce rapport, la cassette convient mieux. En prenant des notes, on fais travailler les yeux. Quand on n'écrit pas, on écoute simplement la musique, on observe le maître et c'est ainsi qu'on apprend: voilà la vraie musique. Et on exerce, non pas la vue, mais l'ouïe. En se limitant à la vue, on passe à côté de l'émotion; c'est comme si vous regardez la photo d'un être cher, alors qu'il est à côté de vous .

Je n'ai jamais pris de notes moi-même: pas de stylo, pas de bloc-notes. J'ai appris sur le tas, excepté quelques séances pour lesquelles mon père se servit de ses ouvrages anciens. Après nous avoir enseigné des centaines de *dhrupad* et de *dhamār*, il nous autorisa, ma sœur et moi, à commencer à écrire. Il nous procura des carnets, des crayons, des stylos. Il prenait un de ses livres et se mit à chanter, une portée à la fois. Ma sœur s'acharnait à transcrire. Entre-temps, je dessinait un âne, un oiseau. Mais il fallait chanter. Je chantais comme un merle, tout en mémorisant la page et la couleur du livre. Lorsque mon père se rendait chez le roi ou au marché, je copiais la pièce sur son livre, je savais où il le gardait. Mes transcriptions étaient toujours bonnes, puisque je les copiais sur les siennes. Mais il arrivait que mon père n'aille pas au marché, peut-être parce qu'il pleuvait, ou pour une autre raison. Ainsi, un jour, il me découvrit. Ma sœur avait éclaté de rire, car j'étais en train de dessiner un âne. A la question de mon père sur la raison de son hilarité, elle répondit que c'était à cause de moi; mais mon père ne voyait rien d'amusant. Il était assis sur une petite plate-forme, tandis que ma sœur et moi étions assis par terre. Soudain, il m'appela pour lui montrer mon carnet. Quand il le vit, il sourit, mais il était aussi très fâché.

Fig. 3: Ali Akbar Khan enseignant à l'aide de l'harmonium au Ali Akbar College of Music, San Rafael, Californie. Photo: Marjolein van Velzen, 1987.

Depuis vingt-cinq ans, vous vivez en Occident. Pouvez-vous dire quelque chose à propos de vos expériences ici ?

En 1955, mon ami Yehudi Menuhin m'invita pour des concerts et des enregistrements. Je passai aussi à la télévision. A l'époque, ces auditeurs ne connaissaient pas encore ma musique, et je les ignorais tout autant. Le chef d'orchestre Stokowski n'assista pas à mon premier concert au *Museum of Modern Art* parce qu'il croyait que toute la musique indienne était comme la musique populaire qu'il avait entendu dans les enregistrements d'Alain Daniélou. Mais il vint par la suite à mon concert au Rockefeller Center. Après le concert, il s'excusa pour son erreur.

Plus tard, dans les années soixante, des choses bizarres se passèrent. Pendant cette période, j'ai délibérément gardé mes distances. Je n'aimais pas l'intérêt superficiel manifesté à l'époque. Je préfère des auditeurs sérieux. Je ne voulais pas changer de style, par exemple en jouant des pièces plus brèves, car cela portait atteinte à la musique.

Mais quand je suis venu enseigner ici, j'étais bien disposé à l'égard des filles et des garçons désireux d'apprendre la musique : ils étaient si doués, si gentils, si polis. Je ne voyais rien de mauvais. J'en avais entendu parler, mais je ne voyais

rien. Peut-être dans les classes nombreuses avec cent cinquante élèves, un ou deux avait des cheveux longs et des vêtements sales. De l'Inde, je connaissais les *sādhu*, et je me demandais pourquoi ils copiaient les *sādhu* de Bénarès. Ils avaient l'air de *sādhu*, mais sans se comporter comme eux. La saleté ne me dérangeait pas non plus, j'en avais aussi vu en Inde.

Maintenant, j'ai un grand nombre d'élèves occidentaux à travers le monde. Chaque année, je viens en Europe pour enseigner dans la filiale de mon école que Ken Zuckerman a fondée en Suisse, et pour donner des concerts. Je passe aussi deux ou trois mois en Inde. J'ignore combien de temps je ferai encore cela, c'est si compliqué. Cette fois-ci, j'ai été coincé par la guerre du Golfe. Quand mon père et ma mère étaient encore en vie, il fallait retourner en Inde chaque année. Maintenant, je dois m'y rendre pour mon auditoire. Je continue à jouer en concert partout.

L'Inde m'a demandé de rentrer. Le Premier Ministre m'a offert toutes sortes de facilités pour ouvrir une école à Delhi. Le gouvernement de Bengale, à Calcutta, veut aussi quelque chose. D'une manière ou d'une autre, je me débrouille. Mais j'ai l'intention de rester ici. J'y vais en visite. J'ai mis un terme à mes activités au *Ali Akbar College* à Calcutta qui continuera sous le nom de mon père, en sa mémoire. Le Bengale m'a offert un terrain pour construire une école. Un jour, j'irai. Mes fils y sont ; tous mes disciples, ceux qui sont bons, peuvent s'y rendre. Ma sœur peut y aller. Je veux aussi qu'il y ait une bonne bibliothèque et de bonnes archives. Mais je suis content de rester ici [en Californie].

Glossaire

La translitération et la définition de ces termes sont basées sur celles données dans l'ouvrage de Patrick Moutal: *Hindusthānī Rāga Sangīta. Une étude de quelques mécanismes de base.* Ouvrage publié avec le concours du Centre d'études de musique orientale (tirage limité). Paris. 1987. Les voyelles figurant entre parenthèses sont écrites en hindi, mais ne se prononcent pas [ndlr].

Alāp(a) Prélude instrumental d'un *rāga*, interprété sans percussions.

Dhamār(a) Forme de composition dans le style dhrupad, interprété dans le cycle rythmique du même nom, à 14 temps.

Dhrupad(a) Texte poétique mesuré; genre vocal et instrumental sérieux et orthodoxe.

Diridiri Onomatopée désignant, dans le jeu des instruments à cordes pincées, un double mouvement d'aller et retour rapide du plectre ou de l'onglet sur une corde.

Gat(a) Composition instrumentale rythmée dans un Faga.

Gharāna École traditionnelle de la musique vocale ou instrumentale; style de cette école.

Guru vidya mukhya Transmission orale du savoir d'un maître.

Jhālā Troisième et dernière partie de l'*ālāp*, caractérisée par son tempo rapide et l'importance de ses formules rythmiques; le *jhālā* est également joué avec l'accompagnement du *tablā* après l'élaboration de la composition rapide.

Khayāl(a) Litt. «imagination» en arabe. Genre classique de la musique vocale, et par extension instrumentale, caractérisé par de longs développements improvisés.

Komal(a) Bémol.

Layakārī Jeu sur les tempos, forme de polyrythmie.

Mridangam Tambour en forme de tonneau utilisé dans la musique carnatique du Sud de l'Inde.

Rāg(a) Litt. «coloration de l'esprit» en sanscrit. Etre musical ayant une forme et un esprit définis par la tradition. Ses éléments constitutifs principaux sont: échelle ascendante et descendante, hiérarchisation des notes, notes de passage, phrases caractéristiques, prédominance d'octaves ou de tétracordes et mouvements mélodiques.

Sādhu Ascète hindou menant une vie érémitique.

Samvādī Litt. «co-parlante», seconde note accentuée d'un *rāga*, distante d'une quarte ou d'une quinte de la *vādī*.

Sarod Instrument de l'Inde du Nord, à cordes pincées à l'aide d'un plectre. Sa caisse de résonance est recouverte d'une peau, et son manche d'une touche métallique.

Sitār Instrument de l'Inde du Nord à cordes pincées à l'aide d'un onglet. Sa caisse de résonance est en calebasse et son long manche est pourvu de frettes métalliques.

Suddh(a) «Pur», se dit d'une note non altérée.

Tan(a) Trait mélodique.

Tarānā Composition vocale très rapide utilisant des onomatopées.

Thum(a)rī Genre vocal semi-classique, généralement interprété dans certains *rāga* dits légers.

Tihāī Formule rythmique répétée trois fois, dont la dernière se termine en un point déterminé du cycle rythmique.

Vādī Litt. «parlante», la note la plus importante d'un *rāga*, distante d'une quarte ou d'une quinte de la *vamvādī*.

Vīnā Instrument à cordes de l'Inde, soit luth, soit cithare sur bâton, dont on rencontre plusieurs variantes dans le Nord et le Sud du pays.

Discographie

Editions en microsillons (LP), en cassettes (MC) et en disques compacts (CD), classés chronologiquement selon l'année d'enregistrement, lorsqu'elle est connue.

Rāga Sindhi Bhairavi
Tablā: Chatur Lal
In: «Anthologie de la Musique de l'Inde», vol. 1, face B, plage 4
Ducretet Thomson 320c096 (1955).
Réédition Disques GREM, G 1508 (1985)

«Music of India»
Rāga Sindhi Bhairavi
Rāga Pilū
Avec une introduction parlée par Yehudi Menuhin.
Tablā: Chatur Lal
Edition originale Angel.
Réédition Gramco India, LP ALPC 2 (1956; enreg. 1955)

Rāga Todi
Rāga Lajwanti
Gramco India, LP EALP 1255 (1961)

Rāga Chandranandan
Rāga Bhairavi
Tablā: Shashi Bellari
Gramco India, LP EALP 1268 (1962)

Rāga Yaman Kalyan
Tablā: Shashi Bellari
In: «Classical Indian Music», vol. 2, face A.
Odeon, coffret de 3 LP PMAE 501/2/3 (1962)

Rāga Ramdasi Malhar
Rāga Pilu
Tablā: Nikhil Ghosh, Shashi Bellari
Gramco India, LP EALP 1274 (1963)

Rāga Nat Bhairav
Rāga Asavari
Rāga Jaijaiwanti
Rāga Bilaskhani Todi
Rāga Malkauns
Rāga Kaushi Kanada
Rāga Darbari Kanada
Regal/Gramco India, LP D/ELRZ 8 (1969); (Réédition de disques 45t (1961-1964)

Rāga Pahadi Jhinjhoti
Rāga Mishra Shivaranjani
Tablā: Chatur Lal
Gramco India, LP EALP 1281 (1964)

«North Indian Master»
Rāga Mishra Mand
Rāga Basant Mukhari
Rāga Darbari Kanada (ālāp)
Tablā: Shankar Ghosh
World Pacific, LP WPS 21433 (1965)

Rāga Prabhakali (dhamār)
Rāga Kaushi Bhairavi
Tablā: Kishan Maharaj
Gramco India, LP EALP 1286 (1965)

Rāga Mian ki Todi
Rāga Zilla Kafi
Tablā: Shankar Ghosh
Gramco India, LP EASD 1290 (1965)

Rāga Multani
Rāga Hindol Hem
Tablā: Shashi Bellari
Gramco India, LP EALP 1301 (1965)

Rāga Durga
Rāga Khammaj (thumrī)
Tablā: Shankar Ghosh
Gramco India, LP EALP 1310 (1966)

«Sound of the sarod»
Rāga Kirwani
Rāga Chandranandan
Tablā: Shankar Ghosh
World Pacific, LP WPS 21435 (1966), MC Ravi Shankar Music Circle RSMC 43

«Master Musician of India»
Rāga Chandranandan
Rāga Gauri Manjari
Tablā: Mahapurush Mishra
Connoisseur Society, LP CS 462 (1966)

«Morning and Evening Rāgas»
Rāga Gujari Todi
Rāga Mishra Mand
Tablā: Mahapurush Mishra
Connoisseur Society, LP CS 1766 (1966)

«Predawn to Sunrise Rāgas»
Rāga Bairagi
Rāga Ahir Bhairav
Tablā: Mahapurush Mishra
Connoisseur Society, LP CS 1967 (1967)

Rāga Basant Mukhari
Tablā: Shankar Ghosh
In: «The Anthology of Indian Music», face B
World Pacific, LP WPS 26200 (1967), Ravi Shankar Music Circle, MC RSMC 23

Rāga Medhavi
Rāga Bairagi
Tablā: Shankar Ghosh
Gramco India, LP EASD 1319 (1967)

Rāga Desh Malhar (ālāp)
Rāga Desh (gat)
Rāga Nat Bhairav
Gramco India, LP EASD 1324 (1967)

«The Forty Minute Rāga»
Rāga Marwa
Tablā: Mahapurush Misra
Connoisseur Society, LP CS 2008 (1968)

«Rāgmāla»
Rāga Jogiya Kalingra
Rāga Bhairavi Bhatiyar
Tablā: Mahapurush Mishra
Connoisseur Society, LP CS 2011 (1969)

«The Eighty Minute Rāga»
Rāga Kanada Prakar
Tablā: Mahapurush Mishra
Connoisseur Society, LP CS 2012 (1969)

«Shree Rāg»
Rāga Shree
Tablā: Shankar Ghosh
Connoisseur Society, LP CS 2015 (1969)

«Rāgas of India»
Rāga Madhabi
Rāga Khammaj
Tablā: Mahapurush Mishra
Connoisseur Society, LP CS 2020 (1970)

«Bangla Desh»
Rāga Bhimpalasi
Rāga Mishra Shivaranjani
Tablā: Shankar Ghosh
Connoisseur Society, LP CS 2042 (1972)

«The Jewels of Maihar»
Rāga Darbari Todi
Rāga Bhupali Todi
Tablā: Mahapurush Mishra
Alam Madina, MC AMMP CS 82-3
(1982; enreg. ca 1970)

Rāga Ahir Bhairav
Rāga Durgeshwari
Tablā: Zakir Hussain
Gramco India, LP EASD 1391 (1973)

Rāga Alamgiri
Rāga Jogiya Kalengra
Tablā: Swapan Chaudhuri
Gramco India, LP EASD 1407 (1974)

«Music for Meditation»
Rāga Bilaskhani Todi (ālāp)
Connoisseur Society, LP CS 2063 (1974)

«Live at the Ali Akbar College of Music»
Rāga Shudh Kalyan (ālāp)
Rāga Durga
Rāga Gorakh Kalyan
Tablā: Jnan Prakash Ghosh
AACM (1977; enreg. 1977)

Rāga Malayalam
Tablā: Swapan Chaudhuri
Gramco India, LP ECSD 2548 (1977)

«Evening Rāgas in San Francisco»
Rāga Pahadi Jhinjhoti
Rāga Durgeshwari
Tablā: Zakir Hussain
Alam Madina, MC AMMP CS 79-1 (1979)

Rāga Suha Todi
Rāga Chhayanat
Tablā: Swapan Chaudhuri
Gramco India, LP ECSD 2587 (1980)

«Live in Berkeley»
Rāga Darbari Kanada
Rāga Madan Manjari
Rāga Marwa
Rāga Paraj Basant
Tablā: Pranesh Khan
Alam Madina, MC AMMP CS 80-2 (1980)

«From the Concert Hall»
Rāga Shuddh Kalyan
Rāga Jhinjhat Manj
Tablā: Kishan Maharaj
Gramco India, LP ECSD 2599 (1980)

«Live in Calcutta, Part I»
Rāga Nat Bhairav
Tablā: Swapan Chaudhuri
Alam Madina, MC AMMP/CS86-4
(1987; enreg. 1981)

«Live in Calcutta, Part II»
Rāga Sindhi Bhairavi
Tablā: Swapan Chaudhuri
Alam Madina, MC AMMP/CS86-5
(1987; enreg. 1981)

«Live from Delhi»
Rāga Mian ki Malhar
Tablā: Shankar Ghosh
Alam Madina, MC AMMP/CS 86-7
1987; enreg. 1981)

«Soul of the Sarod»
Rāga Lalit, Tilak Kamod
Tablā: Swapan Chaudhuri
Oriental Records, LP BGRP 1041,
CD AAMS CD 128 (1982)

«Half Moon»
Rāga Chayanat
Rāga Malashri
Tablā: Swapan Chaudhuri
Metalanguage, LP ML 122 (1983)

«In Eugene, Oregon»
Rāga Hem Bihag (ālāp, jor)
Rāga Bihag (gat)
Tablā: Swapan Chaudhuri
Alam Madina, MC AMMP/CS86-6
(1987; enreg. 1983)

«The Great Genius of Sarod»
Rāga Lome
Rāga Bihag
Tablā: Swapan Chaudhuri
Chhanda Dhara, LP SP 9083 (1983)

«Ali Akbar Khan Concert»
Rāga Kaushi Kanada
Rāga Chandranandan
Tablā: Swapan Chaudhuri
AACM, MC RTC 83.1 (1983)

«Allauddin Khan Memorial Concert»
Rāga Darbari Kanada
Rāga Kirwani
Tablā: Swapan Chaudhuri
AACM, MC RTC 83.2, partie 1 (1983)

«Allauddin Khan Memorial Concert»
Rāga Mishra Mand
Tablā: Swapan Chaudhuri
AACM, MC RTC 83.2, partie 2 (1983)

«Ali Akbar Khan in Concert», vol. 4
Rāga Mian ki Sarang
Rāga Bhoop Mand
Tablā: Mahapurush Misra
AACM, MC RTC 83.4 (1983)

«Ali Akbar Khan in Concert», vol. 5
Rāga Hindol Hem
AACM, MC RTC 83.4 (1983)

Rāga Bageshree Kanada
Tablā: Mahapurush Mishra
Gramco India, LP EASD 1419 (1983)

«The Summer Solstice Concert»
Rāga Nat Bhairav
Tablā: Swapan Chaudhuri
AACM, MC RTC 8 (voir Vidéo) (1983)

Rāga Desh Malhar
Tablā: Swapan Chaudhuri
AACM, MC RTC 9 (1983)

Rāga Jogia Malhar
Tablā: Swapan Chaudhuri
AACM, MC RTC 10 (1983)
Rāga Kirwani
Tablā: Swapan Chaudhuri
Water Lily Acoustics LP ES-01 (1984)

«Artistic Sound of Sarod»
Rāga Basant Mukhari, avec Jogiya
Tablā: Swapan Chaudhuri
Chhanda Dhara, LP 10685,
MC SP 10685m, CD SN 3386 (1985)

«In Concert at St. John's»
Rāga Mishra Kirwani
Tablā: Zakir Hussain
Alam Madina, MC AMMP/CS86-6
(1987; enreg. 1985)

«Live in Amsterdam», partie 1
Rāga Pahadi Jhinjhoti
Tablā: Swapan Chaudhuri
MA Cassettes, MC MA 8511 (1985)

«Live in Amsterdam», partie 2
Rāga Jog
Rāga Bhairavi
Tablā: Swapan Chaudhuri
MA Cassettes, MC MA 8512 (1985)

«Rare Artists, Rare Rāgas»
Rāga Darbari Todi
Rāga Mian ki Sarang
Rāga Mishra Gara (seulement sur le CD)
Tablā: Swapan Chaudhuri
Chhanda Dhara, LP SP 11886,
MC SP 51886, CD SNCD 21086 (1986)

«Maihar»
Rāga Yaman Kalyan
Rāga Jog
Tablā: Swapan Chaudhuri
Water Lily Acoustics LP ES-10
(1990; enreg. 1989)

«New Recording»
Rāga Lankadahan Sarang
Rāga Maligaura
Rāga Tilak Kamod ki Prakar Rāga Tilak Nat
Rāga Tilak Kamod
Rāga Tilak Bihari
Tablā: Swapan Chaudhuri
Gramco India CD PSLP 5161 (1990)

Rāga Puriya Kalyan
Rāga Anheri Bhairavi
Tablā: Swapan Chaudhuri
Gramco India MC

«Signature Series», vol. 1
Rāga Chandranandan
Rāga Gauri Manjari
Rāga Jogiya Kalingra
AMMP 9001
(réédition d'enregistrements
de la Connoisseur Society)

«Signature Series», vol. 2
Rāga Medhavi
Rāga Khammaj
Rāga Bhairavi Bhatiyar
AMMP 9002
(réédition d'enregistrements
de la Connoisseur Society)

«Emperor of Sarod»
Rāga Bageshri Kanada
Tablā: Swapan Chaudhuri
Chhanda Dhara (1991)

Bandes vidéo

«The Summer Solstice»
Rāga Nat Bhairav
Rāga Suha Sughrai
Rāga Mishra Mand
Rāga Brindabani Sarang
Rāga Zilla Kafi
Tablā: Swapan Chaudhuri
Alam Madina Video V-88-1 (1981)

«Concert at St John's in Berkeley», partie 1
Rāga Manjari Malhar
Rāga Pahadi Jhinjhoti
Tablā: Zakir Hussain
Sound Photosynthesis
SP 9052-87 (1987)

«Concert at St John's in Berkeley», partie 2
Rāga Zilla Kafi
Tablā: Zakir Hussain
Sound Photosynthesis
SP 9053-87 (1987)

«Concert at First Unitarian Church
in San Francisco», partie 1
Rāga Khambavati Kanhra- Khammoji
Tablā: Swapan Chaudhuri
Sound Photosynthesis SP 9034-87 (1987)

«Concert at First Unitarian Church in San
Francisco», partie 2
Rāga Malkauns
Tablā: Swapan Chaudhuri
Sound Photosynthesis SP 9035-87 (1987)

«Concert at Julia Morgan Theatre in
Berkeley»
Rāga Basant Mukhari
Rāga Bhairavi Bhatiyar
Tablā: Swapan Chaudhuri
Sound Photosynthesis
SP 9091-88 (1988)

Duos avec Ravi Shankar

Rāga Manj Khammaj
Tablā: Chatur Lal
In: «Anthologie de la Musique Classique
de l'Inde», vol. 1, face B,
Disques GREM, LP G 1508 (1955)

«Music of India»
Rāga Palas Kafi (dhun)
Rāga Bilaskhani Todi
Tablā: Kanai Dutt
Gramco India, LP EALP 1251 (1960)

Rāga Shree
Rāga Sindhi Bhairavi
Tablā: Alla Rakha
Gramco India, LP EASD 1296 (1963)

«Concert for Bangla Desh»
Rāga Bangla Dhun
Tablā: Alla Rakha
Apple, 3LP, face A, STCX 3385 (1971)

«In Concert 1972»
Rāga Hem Bihag
Rāga Manj Khammaj
Rāga Sindhi Bhairavi
Tablā: Alla Rakha
Apple/Gramco India 2LP SAPDO 1002 (1972)

«Jugalbandi»
Rāga Khammaj
Rāga Durga
Tablā: Alla Rakha
Gramco India, LP ECSD 41516 (1983)

Rāga Mishra Pilu
Angel/Gramco India, LP DS 37920, CD DS
37920 (1983)

Duoa avec Nikhil Banerjee

Rāga Manj Khammaj
Rāga Misra Mand
Tablā: Mahapurush Misra
Connoisseur Society LP CS 2055 (1973)

«Maihar Festival»
(avec la participation de Dhyanesh Khan: sarod)
Rāga Malayam Smruti
Rāga Bhairavi
Tablā: Kishan Maharaj
Montage, MC G 30518 (1978)

Duos avec L. Subramaniam

«India's Master Musicians»
Rāga Sindhi Bhairavi
Tablā: Zakir Hussain
Mridangam: Ramnad V. Raghavan
Bainbridge, LP RSD 27, Ravi Shankar Music Circle, MC RSMC 27, CD RSMC D-103 (1981)

«Ethereal Duet»
Rāga Jog
Tablā: Zakir Hussain
Mridangam: Ramnad V. Raghavan
Ganesh Records, LP DRLS 4002 (1982)

Rencontres Est-Ouest

«The Flowers of Evil»
Six poèmes traduits de Beaudelaire,
récités en anglais par Yvette Mimieux,
environnement sonore de sarod et tablā.
Tablā: Mahapurush Mishra
Connoisseur Society, LP CS 2007 (1968)

«Karuna Supreme»
Saxophone: John Handy
Tablā: Zakir Hussain
BASF 22791 (1974)

«Rainbow»
Saxophone: John Handy
Violon: L. Subramaniam
Tablā: Shyam Kane
MPS/VERVE 821.666-1 (1980)

«Journey»
Tablā: Swapan Chaudhuri
Dholak: Pranesh Khan
Claviers, guitare: Jai Uttal Percussions: John Bergamo Sitār: James Pomerantz
Basse: Brian Godden
Triloka Records (1990)

Disques d'Allauddin Khan

Rāga Lalit (sarod)
Rāga Jila
Rāga Tilak Kamod
Rāga Bihag
Rāga Bhairavi
Rāga Ghara
Rāga Sindhura (violon)
Rāga Bihag
Rāga Manj Khammaj
Rāga Maljunga
Kirtan
Kirtan
Gramco India, LP
(réédition de disques 78t)

Rāga Kaushi Bhairav
Rāga Hem
Gramco India, LP ECLP 2757 (1976)

Sources

«A Discography of Hindustani and Karnatic Music», de Michael S. Kinnear (London, Greenwood Press, 1984)

Catalogues et fiches d'édition de: Gramophone Company of India, Ltd., Alam Madina Productions, Ravi Shankar Music Circle et Chhanda Dhara

Disques de différentes collections privée.

LIVRES

Marcia HERNDON & Susanne ZIEGLER. ***Music, Gender, and Culture. International Council for Traditional Music. Study Group on Music and Gender.*** Vol. 1 de la série Intercultural Music Studies (Max Peter Baumann éd.). Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 1990. 307 p., photos, exemples musicaux, index, bibliographie collective.

Dans l'ethnomusicologie de la dernière décennie, la question du rapport entre le genre (*gender*), c'est-à-dire le sexe culturellement défini, et la musique a gagné en importance, ce qui a notamment favorisé la création du Groupe d'étude sur la musique et le genre au sein de l'*International Council for Traditional Music* (ICTM), dont la première réunion officielle se tint en 1988 à Heidelberg (Allemagne). C'est pour cette rencontre que furent rédigés les quinze articles parus dans le volume en question.

Comme dans d'autres publications de ce type, ces actes d'une conférence internationale comprennent des textes assez disparates du point de vue des cultures décrites, ainsi que de la provenance des auteurs, qu'elles appartiennent ou non à la culture étudiée. On constate également une grande diversité thématique: certaines d'entre elles abordent un genre musical particulier ou une biographie, tandis que d'autres traitent d'aspects plus larges d'une culture musicale donnée ou se penchent sur les déterminants sociaux de la pratique musicale. D'autre part, le recueil fait état de divergences sur la détermination de la problématique dans un cadre ethnomusicologique. Ainsi certains auteurs se limitent aux musiques pratiquées exclusivement par les femmes, tandis que d'autres abordent le rôle à la fois des hommes et des femmes dans la pratique musicale, nuançant ainsi l'idée préconçue – mais largement répandue – qui veut que la problématique du genre soit restreinte au cas des femmes.

Les articles sont répartis géographiquement, retraçant une sorte de tour du monde. En partant des Indiens d'Amérique (Cherokee), on se déplace vers l'est, soit en Suède, en Karélie soviétique, dans la région slave de l'Europe orientale, dans ce qui était la Yougoslavie et en Turquie, puis on vire au sud, en Algérie et au Libéria; après un nouveau virage à l'est (Thaïlande, Chine, îles Solomon et Tonga), on revient au point de départ avec un article sur les musiciennes de Californie, et un sur les paroles des blues de Bessie Smith. Dans ce qui va suivre, il ne sera pas tenu compte de cet ordre, mais plutôt de la pertinence des divers articles pour l'étude du genre en soi.

La première contribution, «Biology and culture: music, gender, power, and ambiguity», de Marcia Herndon, tient lieu d'introduction. En prenant l'exemple des Cherokee qui distinguent quatre rôles sexuels définis culturellement, l'auteur aborde la question des différences entre sexe et genre. Sur la base de travaux de Koskoff (1987), elle décrit la structure et l'idéologie relatives au genre, ainsi que les relations entre les sexes. En s'appuyant sur un article de Robertson (1987), elle affirme que le pouvoir – tantôt celui que certains individus exercent sur d'autres, tantôt celui qui réside dans le son musical organisé – joue un rôle crucial dans la pratique de la musique.

Edda Brandes, Anna Johnson et Gretel Schwörer-Kohl abordent la problématique en question d'un point de vue à la fois masculin et féminin. Dans son article «The relation of women's music to men's music in Southern Algeria», Brandes identifie tout d'abord des versions idéales du genre, tels que les exprimeraient notamment la langue et le mode vestimentaire des Kel-Ahaggar; puis elle décrit la vièle monocorde *imzad* jouée par les femmes de certaines classes sociales. Elle discute du prestige qui entoure l'*imzad*, par opposition à la flûte jouée par les hommes. Elle compare les répertoires de chants masculins et féminins, dans la mesure où ils sont accompagné à l'*imzad*, et elle résume ses observations sous forme de tableaux. Elle prend également en compte d'autres facteurs sociaux faisant qu'un homme ou une femme se consacre à la musique, et elle décrit des situations où les femmes interprètent des chants d'hommes. Elle analyse aussi les relations entre les sexes, et la façon dont elles se reflètent dans les paroles des chants; elle attribue ainsi à ces dernières une action sur ces relations, mais il reste à savoir en quoi réside l'emprise des paroles elles-mêmes. Enfin, Brandes mentionne que la modernisation a provoqué un abandon progressif du jeu de l'imzad en faveur de nouvelles pratiques musicales. Trois exemples musicaux, malheureusement dépourvus d'analyse et de renvois dans le texte, sont censés illustrer la musique de l'*imzad*, tout comme trois photographies.

Dans son article intitulé «The sprite in the water and the siren of the woods. On Swedish folk music and gender», Anna Johnson affirme que, dans la société traditionnelle des campagnes suédoises, le rôle des sexes dans la pratique musicale était fonction de la division du travail; il se reflétait en outre dans les contes populaires évoquant des êtres surnaturels masculins ou féminins. Or Johnson ne commente pas le pouvoir énorme attribué à ces êtres, notamment lorsqu'il s'exerce sur la nature par ou à travers la musique. A la fin de son texte, elle relève des changements dans les rôles musicaux assumés respectivement par les hommes et par les femmes, qui semblent être calqués sur les changements plus généraux affectant la relation entre les sexes, en particulier la recherche de l'égalité que l'on constate dans l'ensemble du monde occidental. Des photographies et des exemples musicaux servent à illustrer la musique des femmes et celle des hommes, ainsi que les tendances à la modernisation dans ce domaine.

Dans «Considering gender balance in religion and ritual music among the Hmong and Lahu in Northern Thailand», Gretel Schwörer-Kohl adopte une approche proprement interculturelle. Elle montre notamment que le rôle joué respectivement par les femmes et les hommes dans la musique rituelle dépend de

l'ethnie considérée, car il découle d'attitudes religieuses particulières. L'auteur évoque également l'importance de la flûte de Pan dans la musique rituelle, à l'aide de trois photos montrant des joueurs de cet instrument. C'est probablement parce qu'elle a consacré son enquête sur le terrain (menée avant qu'elle n'ait été invitée à contribuer au Groupe d'étude du ICTM; *cf.* p. 143) à d'autres aspects que Schwörer-Kohl laisse de côté le type de questions que l'on aborde habituellement dans le cadre de la problématique du genre. C'est ainsi, par exemple, que l'on ne trouve dans son article aucune description des rituels mentionnés et, par conséquent, aucune analyse détaillée des différences entre hommes et femmes dans l'activité rituelle et musicale.

Des genres musicaux réservés exclusivement ou pour une large part aux femmes font l'objet des contributions de Susanne Ziegler, d'Elizabeth Tobert et de Nora Yeh. Elles revêtent un intérêt particulier pour tous ceux et toutes celles qui s'intéressent à la problématique du genre, car elles ne se bornent pas au seul univers des femmes mais indiquent des différences, des similitudes ou des correspondances par rapport aux pratiques musicales correspondantes des hommes. Dans «Gender-specific traditional wedding music in southwestern Turkey», Susanne Ziegler decrit d'abord la variante féminine, y compris le caractère socialement et sexuellement ambigu du statut des musiciennes, puis, brièvement, la variante masculine de cette musique. Sur cette base, l'auteur propose une comparaison des deux, dont les résultats sont présentés avec clarté à l'aide d'exemples musicaux illustrant deux variantes d'une même mélodie, l'une jouée par des hommes, l'autre chantée par des femmes, et à l'aide des paroles d'un même chant en quatre versions. Trois photos illustrent la provenance des musiciens et les instruments joués respectivement par les hommes et par les femmes.

Dans «Magico-religious power and gender in the Karelian lament», Tolbert familiarise le lecteur avec la musique d'un genre musical marqué par l'ambiguïté sexuelle: les femmes trop âgées pour enfanter, que l'auteur considère comme des médiatrices bienvenues entre le monde des vivants et celui des esprits – la médiation étant assurée par les lamentations au cours des funérailles et des rites de mariage. D'autre part, elle décrit l'équilibre entre les pouvoirs magico-religieux des voyants et ceux des pleureuses, ces derniers pouvoirs étant analysés plus en détail. De plus, Tolbert dépeint avec précision, à l'aide d'un exemple, le «voilage musical» caractéristique des lamentations karéliennes. Enfin elle compare le style de la lamentation avec celui du chant épique, dont l'interprétation est la prérogative du chamane.

En revanche, la contribution de Yeh, «Wisdom of ignorance. Women performers in the classical Chinese music traditions», ne fait pas état d'une ligne de démarcation aussi nette entre le rôle des hommes et celui des femmes dans certaines pratiques musicales, en particulier le répertoire des *nanyin*, un genre associé principalement – mais non exclusivement – aux femmes. Après avoir illustré par quelques exemples l'influence du confucianisme, du taoïsme et du bouddhisme sur les paroles des chants du répertoire *nanyin*, l'auteur décrit la situation sociale respective des hommes et des femmes dans la tradition chinoise dont relèvent les chants en question. Elle propose une analyse thématique de

leurs paroles, qui adoptent le plus souvent un point de vue féminin, bien qu'une partie du répertoire ait été créée par des hommes. En discutant des tendances sociales et littéraires apparues au fil des siècles, Yeh avance quelques hypothèses au sujet de l'existence probable de poétesses. Elle examine également la valeur esthétique des chants *nanyin* et de leur accompagnement instrumental. D'après l'auteur, s'il est socialement acceptable que les hommes non seulement composent, mais aussi interprètent ce type de chant tout en assurant son accompagnement instrumental, leur esthétique n'en valorise pas moins des qualités attribuées communément à la féminité. Enfin, Yeh fournit un glossaire de termes chinois décrivant le style des chants *nanyin*, accompagnés d'une traduction anglaise. L'article est illustré par une photo montrant un groupe de cinq musiciens avec leurs instruments dont certains sont cependant difficiles à identifier; une légende explicative serait bienvenue.

Une approche différente de la question du genre consiste à examiner la participation, le rôle et l'acceptation de l'individu selon le contexte culturel: voilà l'approche suivie par Ursula Reinhard, Jane Mink Rossen, Cynthia Tse Kinberlin, Adrienne L. Kaeppler et Henrietta Yurchenco. Dans «The veils are lifted. Music of Turkish women», Reinhard a de choisi prendre en compte la dynamique du changement auquel sont soumises les Turques et leur musique, une fois qu'elles échappent à la société traditionnelle. L'auteur décrit d'abord le rôle traditionnel des femmes et le genre musical féminin le plus connu, soit la lamentation, dont elle fournit un exemple comprenant les paroles, la mélodie en notation et une photo de la chanteuse enregistrée. Puis elle se tourne vers la transformation du chant des femmes lorsque celles-ci résident en Europe occidentale, et en examine les causes. Enfin, elle dresse le portrait de la chanteuse aveugle Sah Turna qui, par ses compositions et son chant en solo, lutte pour la libération des femmes. Mais comme Reinhard exclut de son étude les Turques établies à l'ouest qui ont opté pour le maintien de la tradition, on a l'impression qu'elle a projeté sur ses interlocutrices l'idée que la femme occidentale se fait de la liberté. Bien sûr, certaines femmes turques partagent notre point de vue, mais ce n'est pas le cas de toutes.

Le piège que recèle la projection de valeurs occidentales sur une autre culture est également illustré par la contribution de Jane Mink Rossen, «Politics and songs: a study in gender on Mungiki». Dans le cadre d'une description assez générale de l'histoire et de la culture du peuple de Mungiki (îles Salomon), l'auteur évoque brièvement le traitement réservé aux enfants. Elle raconte qu'au cours d'un repas, le fils de la famille reçut les morceaux de choix, si bien qu'il ne restait pas grand-chose pour sa mère et ses sœurs (p. 176s). A l'instar de nombreuses femmes occidentales, Rossen y vit une injustice à laquelle elle tenta de parer en partageant sa portion avec les fillettes, que cela gênait toutefois considérablement. Peu de chercheurs ont le courage d'admettre, comme Rossen, le fait d'avoir commis une bévue; c'est dommage, car la plupart des lecteurs apprécieraient sans doute la possibilité de partager la leçon.

Rossen décrit la division sexuelle du travail et des fonctions politiques, puis brièvement le panthéon (mais on se demande en quoi cela est pertinent pour le

thème de l'article); elle énumère les genres musicaux propres à la culture de Mungiki et précise leur répartition selon les sexes; elle discute des paroles de quelques chants et mentionne brièvement une «danse féminine» interprétée de nos jours par les hommes exclusivement. En parlant de l'action dévastatrice des églises chrétiennes sur la tradition musicale, elle évoque un groupe de femmes déterminées à la préserver malgré tout. Elle aborde plus en détail l'activité et les compositions d'une musicienne et danseuse, afin de montrer que les règles qui, à Mungiki, gouvernent le rôle des sexes dans la pratique musicale sont moins rigides qu'il n'y paraît. L'une des deux photos de la chanteuse présentée dans l'article, soit celle illustrant la danse, est dépourvue de légende; on ignore ainsi tant l'identité des autres personnes présentes sur la photo que la chorégraphie et sa signification.

L'article de Kaeppler, «The production and reproduction of social and cultural values in the compositions of Queen Sālote of Tonga», commence aussi par des informations plus générales, notamment sur la répartition sexuelle du pouvoir et du prestige selon la généalogie et le rôle des compositeurs royaux dans le façonnage des valeurs sociales. A partir de là elle aborde les compositions que la reine Sālote (1900-1965) a réalisées dans les deux genres principaux de la musique des îles Tonga, soit *hiva kakala* et *lakalaka*, qui sont illustrés par des exemples de poésie et de notation musicale. Trois photographies montrent des moments des danses mentionnées. Kaeppler conclut en jaugeant l'emprise de la reine Sālote, tant comme modèle d'autres compositeurs que par son apport à la musique des îles Tonga.

Dans «'Are you pretty?' Choice, perception and reality in the pursuit of happiness», Kimberlin fournit les résultats de ses entretiens avec cinq musiciennes professionnelles de Californie: en effet, elle semble tendre un miroir à ses lectrices occidentales. En décrivant et en analysant les activités des cinq femmes interviewées, elle distingue clairement entre ce qui était dit et ce qui était sous-entendu. L'information donnée explicitement avait trait à la carrière, à l'attitude envers la profession de musicienne, à l'amour-propre et à la situation financière; y figure également le rôle joué par le sexe dans le processus de formation et l'attitude envers la pratique musicale. L'implicite des entretiens faisait référence à l'utilisation du terme «genre» (*gender*), à l'importance de modèles, à la personnalité que traduisent le type d'activité et les objectifs visés, au degré de franchise, au pouvoir artistique et aux problèmes financiers.

Kimberlin avance également quelques considérations méthodologiques; elle propose notamment que la recherche dans le domaine du genre soit régie par un code de conduite (p. 221) applicable du moins à des études comme la sienne, localisées en Occident. Aucun doute ne subsiste quant au procédé suivi par Kimberlin: elle fournit la liste des questions qui l'ont guidée dans ses entretiens et discute des implications de l'observation participante dans le cadre de sa recherche particulière.

Dans l'article de Yurchenco, «Mean Mama Blues: Bessie Smith and the vaudeville era», le blues apparaît comme une source pertinente pour l'étude du genre. Or le titre de l'article induit en erreur, car il n'y est pas question du rôle

central joué par Bessie Smith dans l'ère du vaudeville. Plutôt, après une esquisse de la situation sociale des femmes aux États-Unis au lendemain de la Première Guerre mondiale (lorsque Bessie Smith devint célèbre) et un bref aperçu biographique, Yurchenco analyse le contenu des paroles de quelques chansons de Bessie Smith.

Les trois articles restants, à savoir ceux de Cynthia Schmidt, Ankica Petrovic et Anna Czekanowska, traitent du rôle musical des femmes dans le cadre de la culture étudiée. Dans «Group expression and performance among the Kpelle women's associations of Liberia», Schmidt privilégie le contexte social et économique de la musique et de la danse pratiquées par les femmes. Après une brève discussion de l'idéologie relative à la division des sexes, telle qu'elle sous-tend divers aspects de la société kpelle, Schmidt décrit le cycle de la vie (en particulier des femmes) ainsi que la fonction et les activités de la société Sande, une association exclusivement féminine. Bien qu'elle mentionne le rôle crucial qu'y jouent la musique et la danse, elle ne décrit ni n'analyse aucune activité musicale particulière; elle n'explique pas non plus comment la musique des femmes diffère de celle des hommes. De même, tout en décrivant la division du travail chez les femmes et les types de musique qui l'accompagnent, elle ne donne guère d'information sur la musique elle-même, à l'exception d'une photo montrant deux femmes, dont l'une frappe avec un bâton sur une bouteille, l'autre sur une boîte de conserve. En nous renseignant avant tout sur la situation sociale générale des femmes kpelle, l'article de Schmidt relève de l'ethnologie plutôt que de l'ethnomusicologie.

Petrovic, dans «Women in the music creation process in the Dinaric cultural zone of Yugoslavia», retrace le cycle de la vie musicale du point de vue des femmes: qu'est-ce que la femme est socialement autorisée à chanter, et à quel moment? L'auteur examine également l'esthétique gouvernant la pratique de divers genres selon l'étape de la vie. Trois exemples musicaux de différents genres de chants feminins servent à illustrer certaines affirmations de l'article, mais nulle référence n'y est faite dans le texte. Il manque aussi des données sur les occasions auxquelles les femmes chantent. De toute évidence, l'auteur n'y voit pas un sujet digne d'intérêt; mais deux photos soulèvent néanmoins des questions sur les situations dépeintes: pourquoi le groupe de quatre femmes (*ill. 1*) se tient-il debout en plein air; pose-t-il pour l'ethnologue là où la lumière est la meilleure, et la végétation particulièrement décorative? Et qu'est-ce qui amène le groupe de cinq fillettes (*ill. 2*) à chanter dans des microphones, dans une large salle; chantent-elles pour l'ethnologue qui les enregistre?

Czekanowska passe en revue tous les types de chants pratiqués par les femmes slaves dans sa contribution intitulée «Toward a concept of Slavonic women's repertoire». Elle discute du style musical des divers genres, dont chacun est illustré par des exemples musicaux et des textes. Sans les concevoir par opposition avec la musique des hommes slaves, elle semble simplement sous-entendre que les genres qu'elle présente appartiennent exclusivement aux femmes. Mais le lecteur reste sur sa faim: cette musique est-elle vraiment spécifique aux femmes, ou les femmes la pratiquent-elles à côté des hommes? Le

lecteur est incapable de découvrir s'il existe une musique réservée exclusivement aux hommes et, le cas échéant, en quoi elle diffère de la musique des femmes.

En fin d'ouvrage, les deux éditrices résument les articles tout en attirant l'attention sur la diversité des auteurs et de leurs contributions. Elles concluent en présentant de manière assez vague ce qu'elle pensent être l'orientation future de la recherche dans le domaine du genre. Les diverses contributions posent des questions qui attendent encore des réponses, affirment-elles; mais comme elles n'indiquent pas de quelles questions il s'agit, elles manquent l'occasion de cerner un projet précis de recherche future.

Le recueil en question fournit néanmoins une contribution valable à l'étude du rapport entre musique et genre. Chaque texte a ses mérites, ne serait-ce qu'à titre d'étude de cas permettant de combler nos lacunes au sujet de la pratique musicale féminine. Mais les contributions les plus intéressantes sont sans doute celles qui considèrent la situation musicale des femmes dans son interrelation avec celle des hommes, ou qui combinent l'analyse sociologique et l'analyse musicale. Elles sont aussi les plus utiles pour les chercheurs qui, sans disposer de l'expérience de terrain des auteurs passés en revue, désirent prendre en compte les questions soulevées par la problématique du genre.

Margot Lieth-Philipp
Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff

Bibliographie

KOSKOFF Ellen
1987 «An introduction to women, music, and culture». *In: Women and Music in Cross-Cultural Perspective* (E. Koskoff Ed.). Westport CT: Greenwood Press, pp. 1-23.

ROBERTSON Carol
1987 «Power and gender in the musical experience of women». *In: Women and Music in Cross-Cultural Perspective* (E. Koskoff Ed.). Westport CT: Greenwood Press, pp. 225-44.

Laurent AUBERT. ***Musiques traditionnelles. Guide du disque.*** Genève: Georg/Ateliers d'ethnomusicologie, 1991. 256 p.

Ce livre, composé pour sa partie essentielle de commentaires critiques, se présente comme une introduction aux musiques traditionnelles par le disque: quelque cinq cents compte rendus succincts écrits par l'auteur pour *Le Monde de la musique* entre 1985 et 1991, auxquels s'ajoute une vingtaine d'ouvrages de standards scientifiques divers passés en revue – c'est le cas de le dire – «au hasard des envois effectués par les éditeurs».

Faire un guide des musiques traditionnelles à travers une production discographique riche et variée est une entreprise périlleuse qui exige une grande cul-

lecteur est incapable de découvrir s'il existe une musique réservée exclusivement aux hommes et, le cas échéant, en quoi elle diffère de la musique des femmes.

En fin d'ouvrage, les deux éditrices résument les articles tout en attirant l'attention sur la diversité des auteurs et de leurs contributions. Elles concluent en présentant de manière assez vague ce qu'elle pensent être l'orientation future de la recherche dans le domaine du genre. Les diverses contributions posent des questions qui attendent encore des réponses, affirment-elles; mais comme elles n'indiquent pas de quelles questions il s'agit, elles manquent l'occasion de cerner un projet précis de recherche future.

Le recueil en question fournit néanmoins une contribution valable à l'étude du rapport entre musique et genre. Chaque texte a ses mérites, ne serait-ce qu'à titre d'étude de cas permettant de combler nos lacunes au sujet de la pratique musicale féminine. Mais les contributions les plus intéressantes sont sans doute celles qui considèrent la situation musicale des femmes dans son interrelation avec celle des hommes, ou qui combinent l'analyse sociologique et l'analyse musicale. Elles sont aussi les plus utiles pour les chercheurs qui, sans disposer de l'expérience de terrain des auteurs passés en revue, désirent prendre en compte les questions soulevées par la problématique du genre.

Margot Lieth-Philipp
Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff

Bibliographie

KOSKOFF Ellen
1987 «An introduction to women, music, and culture». *In: Women and Music in Cross-Cultural Perspective* (E. Koskoff Ed.). Westport CT: Greenwood Press, pp. 1-23.

ROBERTSON Carol
1987 «Power and gender in the musical experience of women». *In: Women and Music in Cross-Cultural Perspective* (E. Koskoff Ed.). Westport CT: Greenwood Press, pp. 225-44.

Laurent AUBERT. ***Musiques traditionnelles. Guide du disque.*** Genève: Georg/Ateliers d'ethnomusicologie, 1991. 256 p.

Ce livre, composé pour sa partie essentielle de commentaires critiques, se présente comme une introduction aux musiques traditionnelles par le disque: quelque cinq cents compte rendus succincts écrits par l'auteur pour *Le Monde de la musique* entre 1985 et 1991, auxquels s'ajoute une vingtaine d'ouvrages de standards scientifiques divers passés en revue – c'est le cas de le dire – «au hasard des envois effectués par les éditeurs».

Faire un guide des musiques traditionnelles à travers une production discographique riche et variée est une entreprise périlleuse qui exige une grande cul-

ture musicale et un jugement sûr, et qui recèle en outre un sérieux piège. Car enfin, que doit-on apprécier dans notre domaine ? La capacité des différentes cultures du monde à faire de la (belle) musique ? Pas exactement bien sûr, encore que l'on sache bien (même si on ne le dit pas toujours !) qu'il est des cultures privilégiant plus que d'autres l'art musical. La valeur des interprètes et leur capacité à émouvoir ? Davantage certes, mais souvent, on le sait, les possibilités de comparaison manquent. Ce qu'on appelle communément et confusément l'authenticité ? Mais authenticité pour qui, et selon quel point de vue ? Ou plus simplement le soin porté à la sélection et à la documentation par l'auteur du disque ?

Tout cela à la fois sans doute et selon des dosages divers car, on s'en rend compte, la multiplicité des critères trouble l'ordre du jugement et, ici plus qu'ailleurs, le recours aux étoiles qualificatives (comme dans le Guide Michelin) et à l'expression « Choc » (l'équivalent du « Vaut le voyage » de ce même guide) exigent prudence et discernement.

Or l'auteur ne manque ni de l'une ni de l'autre et bien souvent – sans doute pour sortir du carcan strictement artistique et échapper aux critères de nature esthétique, il choisit le didactique en optant pour la formule « commentaire libre », donnant par exemple quelques références complémentaires, ou décrivant simplement la situation musicale et divers contextes d'exécution caractéristiques.

Le corps de l'ouvrage est précédé d'une préface qui, outre quelques généralités sur la nature des musiques traditionnelles (et l'auteur a raison d'éviter de se perdre dans des définitions), donne un aperçu du poids respectif des différentes cultures musicales du monde vues principalement sous l'angle de la production discographique. On y trouve bien entendu le mode d'emploi du guide : les disques analysés sont regroupés en dix-huit sections correspondant à des vastes ensembles géo-culturels – découpage de stricte commodité qui a surtout pour ambition de permettre au lecteur de s'y retrouver. Il semble bien, de toutes façons, que compte tenu à la fois de la variété des cultures musicales et de la multiplicité des genres, mais aussi des faits d'hybridation s'exerçant bien au delà des frontières, la carte de l'ethnomusicologie du monde soit loin d'être dessinée. On peut même douter qu'elle puisse l'être un jour.

Le souci principal de l'auteur, on l'aura compris, est d'orienter le lecteur qui n'est ni doté d'une culture musicale très large, ni versé dans les finesses d'un genre complexe (qui en comprend d'ailleurs plus d'un); de lui suggérer de préférer tel aède de Turquie à tel autre, et plus encore, de lui faire éviter l'écueil de productions sensiblement frelatées (flamenco d'opérette, musique pour touristes, ensembles nationaux emblématiques, musique d'inspiration folklorique, pratiques musicales de studio, etc... la liste n'est pas exhaustive). Il s'agit donc d'un travail utile qui, pour un public de mélomanes, jouera pleinement son rôle dans la préparation à l'écoute des musiques traditionnelles et dans le repérage des richesses qu'elles recèlent.

Bernard Lortat-Jacob

L'art du Qin. Deux textes d'esthétique musicale chinoise. Traduits et commentés par **Georges GOORMAGHTIGH**. Bruxelles: Institut belge des hautes études chinoises, 1990. 209 p. [Mélanges chinois et bouddhiques 23].

Les thèses ne font pas forcément de bons livres. Le savoir seul n'ayant par lui-même pas de pouvoir de vérité ou de beauté. Et les résultats d'une recherche méthodique produisent trop souvent un effet de dissuasion à l'égard du lecteur curieux et attentif. Ce truisme ne semble pourtant pas avoir résonné dans les salles de cours des hautes écoles. L'université excelle dans les travaux de laboratoire; mais en les protégeant de l'extérieur, la vie désespère d'y pénétrer. Ce n'est, disons-le d'emblée, aucunement le cas de l'ouvrage de Georges Goormaghtigh. Chargé d'enseignement à l'Université de Genève, il a entrepris de traduire du chinois deux traités d'esthétique musicale. Il s'est frotté d'une part à «La description poétique du *qin*» (*Qinfu*), un texte du troisième siècle de notre ère et, d'autre part, aux «Vingt-quatre saveurs du *qin*» (*Xishan qinkuang*), un écrit de Xu Shangying datant du XVIIe siècle. Le *qin*, une cithare sur table convexe et oblongue, marquée de treize points indiquant les nœuds d'harmoniques, montée de sept cordes de soie, possède une dimension symbolique qui en faisait l'instrument de prédilection des lettrés. Sa partie supérieure, bombée comme le ciel, et sa partie inférieure, plate comme la terre, le désignent comme un véritable microcosme, un instrument «pour harmoniser le Ciel et la Terre».

Pour l'amoureux de la musique, praticien ou auditeur exigeant, les textes présentés par Georges Goormaghtigh – lui-même joueur et enseignant de *qin* – possèdent une vertu indéfinissale qui tient à un subtil équilibre entre l'expérience intérieure du musicien et l'accord qu'il renouvelle sans cesse avec son instrument. On pourrait d'ailleurs étendre l'apport précieux de ces traités à l'art en général, tant les observations qu'ils véhiculent s'ajustent aux conditions préalables nécessaires à l'exercice de toute discipline artistique considérée comme un lien entre le visible et l'invisible.

Ji Kang, poète, philisophe et musicien chinois était l'un des fameux «Sept sages de la forêt de bambou», groupe de lettrés taoisants qui se réunissaient «pour converser, boire, composer des poèmes et jouer de la musique». Il vécut de 223 à 262, au temps de la brève dynastie des Wei (220-265). La hache du bourreau écourta une existence consacrée à l'essentiel. Il avait 39 ans. Ji Kang laissait derrière lui son *Qinfu*, tenu pour un des textes fondateurs de la littérature esthétique chinoise par une postérité éclairée.

La «Description poétique du *qin*», traduite pour la première fois en français par Georges Goormaghtigh, retrace en vingt étapes (stations, sommes-nous tenté d'écrire) la conception et la création du *qin* – attribuée aux empereurs mythiques Fu Xi, le créateur des Trigrammes, et Shen Nong, le Divin Laboureur, grands ancêtres de la culture chinoise – par des sages fuyant le monde et inspirés par les paysages qu'ils contemplent.

«L'éveil à travers la contemplation du monde naturel est au cœur de la tradition du *qin*». Le *qindao*, la «voie du *qin*», par-delà l'usage toujours plus affiné de l'instrument, le perfectionnement du doigté, pierre de touche de l'art du *qin*,

s'affirme aussi comme le moyen d'une délivrance. C'est ainsi que « la musique du *qin* résume l'Harmonie du Milieu et unit tous les êtres », selon le commentaire pertinent de Georges Goormaghtigh.

Nous serions tenté de citer de nombreux passages de cette remarquable traduction – bien que nous soyons incompétent pour juger de la qualité proprement linguistique du travail, ignorant tout des idéogrammes chinois – tant s'y fait oublier la volonté personnelle du traducteur. Nous ne sentons pas dans le texte de présence inopportune, mais plutôt la présence du passeur qu'est tout traducteur qui épouse le rythme inscrit dans la prose et les vers du poème. La subjectivité de l'homme du XXe siècle ne s'interpose pas entre le sens et la langue d'un écrit du IIIe siècle. A tout le moins est-elle contenue.

L'approche sensible et respectueuse – sans servilité ni obséquiosité – de Georges Goormaghtigh permet à la force d'évocation, à la richesse poétique, à la beauté simple serties dans le texte chinois d'aller leur chemin, telle une rivière sinuant entre les obstacles. Le traducteur s'est imposé le plus difficile: accompagner l'onde libérée par Ji Kang et veiller à ce que nul écueil n'interrompe sa course. C'est un des secrets de la traduction poétique. Etre vigilant, s'imprégner profondément des impressions provoquées par le texte original, laisser les résonances cristallines de la parole poétique se propager dans tout l'être (nous faisons allusion notamment au passage englobant les parties XVI à XVIII: « Mais qui n'est pas ouvert et détaché ne trouve pas sa joie dans le *qin* »), puis les restituer au plus près de ce que l'on a reçu.

Il y faut toute la science du traducteur; mais cela seul ne suffit pas: il faut encore accueillir le sens occulté, l'intention invisible, ce que les mots sont incapables de rendre sinon par leur soumission à une volonté absente de toute logique littéraire. L'acte poétique, à l'instar de l'exercice du *qin* défendu par Ji Kang, engendre l'harmonie et – apparent paradoxe – est engendré par elle. « La pratique du *qin* est d'ailleurs conçue comme une voie de réalisation pour celui qui en joue », relève avec justesse Georges Goormaghtigh. L'influence du Tao, prépondérante dans l'œuvre, se révèle au long des vingt chants de la « Description ». Ce n'est pas le moindre mérite de Georges Goormaghtigh d'avoir libéré ce parfum sans odeur de l'urne funéraire du *Qinfu*.

La seconde partie de l'ouvrage comprend « Les vingt-quatre saveurs du *qin* », un traité dû à Xu Shangying, joueur de *qin* renommé en son temps et dont on sait peu de choses. Il serait né à la fin du XVIe siècle (1582?-1657?) dans la province du Jiangsu. Le traité se compose de vingt-quatre textes en prose, d'inégale longueur, et éclairant les multiples aspects du *qin*, de l'harmonie à la rapidité. Vingt-quatre « saveurs » abordant simultanément les plans poétique, philosophique et technique de cet instrument-roi. L'influence de la nature, l'importance de l'énergie vitale, la dimension cosmologique du concept d'harmonie, la prise en compte finalement de tous ces éléments réunis autorise à écrire que la pratique du *qin* conduit à une expérience se situant au-delà de la musique ou d'une simple expression artistique; tout en demeurant par ailleurs un témoignage sur l'art du *qin* et sur l'esthétique musicale chinoise, de surcroît un des aboutissements les plus achevés de cette tradition.

On retrouve dans cette traduction (également inédite, excepté le chapitre II) la discrétion vigilante, l'élégance de la phrase et le souci du rythme, propres à la manière de Georges Goormaghtigh. Les vingt-quatre chapitres sont de petits joyaux littéraires tout empreints de simplicité et d'acuité poétique. Le Silence, la Lumière, la Pureté, la Fermeté, la Finesse, la Fluidité, la Vigueur, la Légèreté ou la Lenteur y sont scrutés avec un regard éminemment calme et profond. L'empathie entre le musicien chinois et le musicien genevois, à presque quatre siècles de distance, donne à la traduction des « Vingt-quatre saveurs du *qin* » cette fluidité admirable et bon nombre des qualités précisément détaillées par Xu Shangying dans son ouvrage.

La poésie supportant mal l'entourage d'un appareil critique, nous avons apprécié la lisibilité des textes sans surcharge inutile. Mais que les amateurs de notes ne s'alarment pas, ils les retrouveront, nettes et érudites, entre la traduction et l'original. Avec tout ce qu'il faut d'introductions, de présentations, de bibliographies, d'index et autres annexes. Pour notre part, nous préférons aux notes utiles à l'érudit, celles dont le chapitre XXI des « Vingt-quatre saveurs », intitulé « La légèreté », dit : « L'Harmonie du Milieu est dans une légèreté sans inconsistance et dans un poids sans violence. Ainsi, la légèreté et le poids ne sont-ils que les métamorphoses de l'Harmonie du Milieu et ce qui les rend tels, ce sont les notes véritables nées de l'Harmonie du Milieu ».

Juan Martinez

Ingemar GRANDIN. ***Music and Media in Local Life. Music Practice in a Newar Neighbourhood in Nepal.*** Linköping : Linköping Studies in Arts and Sciences 41, 1989. xx, 233 p., ill., complété d'un glossaire de termes nepali et newar, livré séparément.

Pour l'anthropologue ordinaire sans formation musicale, comme l'auteur de ces lignes, les ethnomusicologues semblent s'intéresser davantage au côté « musico- » qu'« ethno- » de leur aire de spécialisation. Leurs publications font état d'une maîtrise impressionnante des techniques de jeu, ou du moins de la technologie de l'enregistrement sur le papier. Mais la place de la musique dans la vie des musiciens n'est pas, ou que rarement, leur objet d'étude. Nul doute que les ethnomusicologues pourraient contribuer de manière significative aux débats des anthropologues préoccupés par les interdépendances entre les aspects mineurs de la culture, le système de parenté et l'organisation sociale ; mais peu d'entre eux semblent prêts à en faire l'essai.

Sous un de ses aspects importants, l'ouvrage d'Ingemar Grandin se distancie de ce schéma et devient fort pertinent du point de vue anthropologique. En un seul volume, il décrit tous les types de musique interprétés et écoutés par les

On retrouve dans cette traduction (également inédite, excepté le chapitre II) la discrétion vigilante, l'élégance de la phrase et le souci du rythme, propres à la manière de Georges Goormaghtigh. Les vingt-quatre chapitres sont de petits joyaux littéraires tout empreints de simplicité et d'acuité poétique. Le Silence, la Lumière, la Pureté, la Fermeté, la Finesse, la Fluidité, la Vigueur, la Légèreté ou la Lenteur y sont scrutés avec un regard éminemment calme et profond. L'empathie entre le musicien chinois et le musicien genevois, à presque quatre siècles de distance, donne à la traduction des « Vingt-quatre saveurs du *qin* » cette fluidité admirable et bon nombre des qualités précisément détaillées par Xu Shangying dans son ouvrage.

La poésie supportant mal l'entourage d'un appareil critique, nous avons apprécié la lisibilité des textes sans surcharge inutile. Mais que les amateurs de notes ne s'alarment pas, ils les retrouveront, nettes et érudites, entre la traduction et l'original. Avec tout ce qu'il faut d'introductions, de présentations, de bibliographies, d'index et autres annexes. Pour notre part, nous préférons aux notes utiles à l'érudit, celles dont le chapitre XXI des « Vingt-quatre saveurs », intitulé « La légèreté », dit : « L'Harmonie du Milieu est dans une légèreté sans inconsistance et dans un poids sans violence. Ainsi, la légèreté et le poids ne sont-ils que les métamorphoses de l'Harmonie du Milieu et ce qui les rend tels, ce sont les notes véritables nées de l'Harmonie du Milieu ».

Juan Martinez

Ingemar GRANDIN. ***Music and Media in Local Life. Music Practice in a Newar Neighbourhood in Nepal.*** Linköping : Linköping Studies in Arts and Sciences 41, 1989. xx, 233 p., ill., complété d'un glossaire de termes nepali et newar, livré séparément.

Pour l'anthropologue ordinaire sans formation musicale, comme l'auteur de ces lignes, les ethnomusicologues semblent s'intéresser davantage au côté « musico- » qu'« ethno- » de leur aire de spécialisation. Leurs publications font état d'une maîtrise impressionnante des techniques de jeu, ou du moins de la technologie de l'enregistrement sur le papier. Mais la place de la musique dans la vie des musiciens n'est pas, ou que rarement, leur objet d'étude. Nul doute que les ethnomusicologues pourraient contribuer de manière significative aux débats des anthropologues préoccupés par les interdépendances entre les aspects mineurs de la culture, le système de parenté et l'organisation sociale ; mais peu d'entre eux semblent prêts à en faire l'essai.

Sous un de ses aspects importants, l'ouvrage d'Ingemar Grandin se distancie de ce schéma et devient fort pertinent du point de vue anthropologique. En un seul volume, il décrit tous les types de musique interprétés et écoutés par les

Néwar de la vallée de Kathmandou, au Népal. Adoptant ce qu'il appelle une approche «positive» et refusant de privilégier exclusivement soit la musique traditionnelle, soit la musique moderne, Grandin aborde chaque type de musique qu'il a rencontré dans une localité de la ville néwar de Kirtipur. C'est un véritable exploit, si l'on songe à l'importance énorme de la musique dans la vie des Néwar, à l'extraordinaire diversité des musiques qu'ils pratiquent, ainsi qu'à la complexité des changements allant de pair avec une influence indienne croissante et l'introduction des médias modernes, en particulier la radio.

Une autre qualité du livre de Grandin est qu'il est écrit dans un langage courant, qu'il recourt fréquemment à la première personne et, surtout, qu'il fournit de nombreuses citations d'informateurs. On trouve ce mode d'écriture notamment dans le long chapitre d'introduction, ce qui restitue donc bien l'«ambiance» des fêtes newar et d'autres événements musicaux. Bien que la déclaration de l'auteur selon laquelle «les guillemets n'indiquent pas des citations mot pour mot» (p. xv) suscite quelques craintes, les opinions citées sonnent toujours juste, du moins pour l'auteur de ces lignes. Heureusement, Grandin ne cède pas trop facilement à son enthousiasme pour la réflexivité moderne, et le reste de l'ouvrage contient un aperçu systématique et hautement informatif de toutes les musiques concernées, allant de la musique de film à la musique de la «haute culture» (*śâstriya*) moderne, en passant par la musique des fanfares (*ben bâjâ*) fort appréciées aujourd'hui pour animer les noces.

Néanmoins, il me semble que Grandin est allé un peu trop loin dans sa volonté de laisser de côté les aspects traditionnels. Il ne semble pas du tout s'être intéressé à la différence entre les castes néwar, où la musique joue un rôle crucial. Il aborde plutôt la société néwar comme un tout homogène, d'où la valeur de son traitement détaillé et subtil de l'identité ethnique newar, c'est-à-dire des relations que les Néwar entretiennent avec d'autres ethnies et les perceptions qu'ils ont de ces dernières, ainsi que la place de la musique dans tout cela. Mais on n'en sait pas plus sur l'ordre traditionnel – et notamment interne – de la société néwar. Si celui-ci est actuellement soumis à d'importants changements, il n'en est pas pour autant moribond, et les musiques traditionnelles, comme les chants associés au bouddhisme tantrique, sont plus vivaces que Grandin ne le laisse supposer. De même, on en apprend beaucoup sur la popularité des chansons centrées sur les problèmes sociaux et la protestation politique; mais Grandin ne se pose pas la question de savoir si la prépondérance de ce type de chansons est liée ou non à l'histoire même de Kirtipur et de son opposition au gouvernement. On découvre en passant qu'il y avait trois factions dans «le voisinage», mais on ne sait pas si ces factions jouaient un rôle dans le recrutement pour l'une ou l'autre activité musicale. L'auteur mentionne le fait crucial que la pratique musicale en public est presque entièrement une affaire d'hommes, mais il ne s'interroge pas sur les conséquences que cela peut avoir sur les relations entre les sexes chez les Néwar.

En bref, Grandin a fait l'effort de produire un ouvrage de synthèse impressionnant et très lisible, qui mériterait d'ailleurs d'être assorti d'un index. Il nous fait entendre la voix de nombreux Népalais, ce qui est intéressant en soi et atten-

du depuis longtemps. Mais certains aspects importants de la musique néwar lui ont échappé, car il a surtout parlé aux jeunes gens, et ce en népali et non en néwari, et il s'est montré négligent à l'égard des problèmes qui dominent actuellement l'anthropologie, notamment ceux de la hiérarchie, de la religion, de la politique et de la position des femmes. Néanmoins, *Music and the Media in Local Life* constituera un ouvrage de référence essentiel à qui s'intéresse à la musique népalaise en général, car de nombreux processus de changement décrits par Grandin se produisent simultanément et de manière semblable dans tout le pays. J'espère qu'Ingemar Grandin continuera à étudier la place de la musique chez les Néwar, en se tournant notamment vers les aspects qu'il a seulement effleurés dans l'ouvrage en question.

David N. Gellner
Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff

Patrick MOUTAL. ***A Comparative Study of Selected Hindustānī Rāga-s based on Contemporary Practice.*** Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt Ltd, 1991. 580 p.

Patrick MOUTAL. ***Hindustānī Rāga-s Index, Bibliographical References on Descriptions, Compositions and Vistāra-s of Hindustānī Rāga-s based on Selected Major Contemporary Works in Devanāgarī.*** Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt Ltd, 1991. 340 p.

Le *rāga*, on le sait, occupe une place essentielle dans la théorie de la musique indienne autant que dans sa pratique. Il est d'abord une échelle modale (d'ailleurs souvent asymétrique lorsqu'elle n'a pas la même structure en mouvements ascendant et descendant), qui a ses degrés forts et faibles, ses notes «parlantes» (*vādī*) et «co-parlantes» (*samvādī*) et qui, enfin, donne lieu à des compositions.

Aborder les *rāga-s* et décrire leurs structures respectives – ce que fait avec grande maîtrise Patrick Moutal dans son *Étude* – obéit à deux intentions théoriques que, ordinairement, la musicologie occidentale distingue, mais qui sont ici instrinsèquement liées: rendre compte du système musical indien et également de la compétence des musiciens à partir de leurs pratiques contemporaines.

Chaque *rāga* (l'analyse n'est pas exhaustive: 67 sont traités, regroupés en cinq familles, et l'auteur envisage un deuxième volume) est présenté dans ses caractéristiques propres et sur la base de la notation indienne – ce qui exige un effort initial de la part du lecteur occidental, mais les principes de solmisation indiens sont suffisamment simples et rationnels pour être maîtrisés sans trop de problèmes et avec un peu de patience.

du depuis longtemps. Mais certains aspects importants de la musique néwar lui ont échappé, car il a surtout parlé aux jeunes gens, et ce en népali et non en néwari, et il s'est montré négligent à l'égard des problèmes qui dominent actuellement l'anthropologie, notamment ceux de la hiérarchie, de la religion, de la politique et de la position des femmes. Néanmoins, *Music and the Media in Local Life* constituera un ouvrage de référence essentiel à qui s'intéresse à la musique népalaise en général, car de nombreux processus de changement décrits par Grandin se produisent simultanément et de manière semblable dans tout le pays. J'espère qu'Ingemar Grandin continuera à étudier la place de la musique chez les Néwar, en se tournant notamment vers les aspects qu'il a seulement effleurés dans l'ouvrage en question.

David N. Gellner
Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff

Patrick MOUTAL. ***A Comparative Study of Selected Hindustānī Rāga-s based on Contemporary Practice.*** Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt Ltd, 1991. 580 p.

Patrick MOUTAL. ***Hindustānī Rāga-s Index, Bibliographical References on Descriptions, Compositions and Vistāra-s of Hindustānī Rāga-s based on Selected Major Contemporary Works in Devanāgarī.*** Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt Ltd, 1991. 340 p.

Le *rāga*, on le sait, occupe une place essentielle dans la théorie de la musique indienne autant que dans sa pratique. Il est d'abord une échelle modale (d'ailleurs souvent asymétrique lorsqu'elle n'a pas la même structure en mouvements ascendant et descendant), qui a ses degrés forts et faibles, ses notes «parlantes» (*vādī*) et «co-parlantes» (*samvādī*) et qui, enfin, donne lieu à des compositions.

Aborder les *rāga-s* et décrire leurs structures respectives – ce que fait avec grande maîtrise Patrick Moutal dans son *Étude* – obéit à deux intentions théoriques que, ordinairement, la musicologie occidentale distingue, mais qui sont ici instrinsèquement liées: rendre compte du système musical indien et également de la compétence des musiciens à partir de leurs pratiques contemporaines.

Chaque *rāga* (l'analyse n'est pas exhaustive: 67 sont traités, regroupés en cinq familles, et l'auteur envisage un deuxième volume) est présenté dans ses caractéristiques propres et sur la base de la notation indienne – ce qui exige un effort initial de la part du lecteur occidental, mais les principes de solmisation indiens sont suffisamment simples et rationnels pour être maîtrisés sans trop de problèmes et avec un peu de patience.

Les analyses et points de vue qu'en donnent différents auteurs (principalement V. N. Bhatkande, qui est la plus haute autorité en la matière, et K.C. Gangrade, qui fut le guide spirituel et le maître de musique de l'auteur durant de nombreuses années) sont discutés dans le corps du texte et, pour chaque *rāga*, très soigneusement complétées par une bibliographie analytique précisant où et de quelle façon tel ou tel auteur en a parlé. Enfin et puisque comme le dit Robert (l'auteur du dictionnaire du même nom), il n'est pas de (bon) dictionnaire sans exemple, chaque *rāga* est complété par une suite de mouvements mélodiques caractéristiques (*calana*) provenant de recueils de compositions publiés, ou tirés de pratiques musicales confirmées.

Le *rāga* est donc abordé dans sa dimension strictement formelle et dans ses propriétés génératives dont les *calana-s* ne présentent que quelques cas de figure. On comprend dès lors mieux sa fonction dans le système compositionnel indien: il est d'abord un «être mélodique» (Moutal 1991: 35[1]), mais il est aussi plus que cela; «il est une matrice sonore, c'est-à-dire un générateur de mélodies: sur un nombre fini de *rāga-s*, élément stable de la tradition, il existe une infinité de compositions vocales et instrumentales» (*ibid.*).

Instrument de travail complémentaire à l'ouvrage précédent, l'index bibliographique des *rāga-s* d'Inde du Nord s'appuie sur le dépouillement systématique de 79 ouvrages traitant des *rāga-s*, pour la plupart écrits en hindi. L'entrée est alphabétique (au total, 665 items). Pour chaque auteur, il est précisé si le *rāga* donne lieu à une description ou s'il est figuré à travers diverses compositions ou formules spécifiques (*vistāra*).

Le travail considérable de Patrick Moutal, nourri d'une énorme documentation et de dix-sept ans d'apprentissage musical en Inde (il obtint en 1983 le titre de Docteur de *Performance and compositions*) s'inscrit donc dans une perspective théorique moderne; il permet non seulement à l'amateur de musique indienne qui s'interrogerait par exemple sur les structures respectives des *rāga-s bhairavi* et *kanada* (pour ne citer que deux des plus importants), d'être immédiatement éclairé sur leur nature et leur structure, mais encore au musicologue généraliste, d'avoir des notions très techniques et une idée extrêmement précise sur la nature du système compositionnel indien. Un magnifique travail.

Bernard Lortat-Jacob

---

[1] Référence complémentaire: Patrick MOUTAL. «La notation musicale indienne: degré de représentativité», *Analyse Musicale* N° 24, juin 1991: 30-5.

Gerhard KUBIK. ***Zum Verstehen afrikanischer Musik. Ausgewählte Aufsätze.*** Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1988. 367 p.

Certains livres ont une existence, ou plutôt une cœxistence propre : ils partagent notre vie, que cela nous plaise ou non. Très peu de livres, du moins en ethnomusicologie, sont des compagnons de ce type. Le recueil d'essais de Gerhard Kubik en est un. D'apparence, c'est un livre bon marché (l'année 1988 appartient encore à l'ère de la production livresque de l'ex-RDA, caractérisée par du papier de mauvaise qualité et une reliure fragile).

Mais à y regarder de plus près, on découvre un recueil contenant des textes précieux et des classiques de la musicologie africaine, que les spécialistes tout comme le public éclairé seront amenés à relire de temps à autre. Que ce soit pour se remémorer le sens du terme « nombre formel » ou pour faire connaissance avec le jeu du xylophone chez les Kiganda, c'est vers le recueil de Kubik que l'on se tournera.

La collection comprend huit essais, dont cinq publiés antérieurement dans des revues spécialisées, qui sont : « Einige Grundbegriffe und -konzepte der afrikanischen Musikforschung » (Quelques concepts-clefs de la musicologie africaine), « Xylophonspiel im Süden von Uganda » (Le jeu du xylophone dans le sud de l'Ouganda), « Harfenmusik der Azande und verwandter Populationen in der Zentralafrikanischen Republik » (Le jeu de la harpe chez les Azandé et les peuples apparentés en République Centrafricaine), « Afrikanische Elemente im Jazz – Jazzelemente in der populären Musik Afrikas » (Les éléments africains du jazz – Les éléments du jazz dans la musique populaire africaine), et « Afrikanische und europäische Transkulturation im Umfeld expressiver Kultur » (La transculturation africaine et européenne dans le domaine de l'expression culturelle). Trois articles sont des contributions originales : « Einführung in das Studium von Musik und Tanz in Afrika » (Introduction à l'étude de la musique et de la danse en Afrique), « Ikonologie der afrikanischen Musik » (Iconologie de la musique africaine), et « Àló – Yoruba-Märchen mit Liedern » (Àló – contes yoruba avec chants).

Dans les textes inédits comme dans les autres, le lecteur ayant déjà fréquenté l'énorme œuvre de Kubik rencontrera sans doute des aspects familiers et reconnaîtra certaines données. Pour ce lecteur, les essais en question finiront par avoir surtout un intérêt, non pas pour ce qu'ils affirment décrire, mais pour la manière dont ils affirment ce qu'ils disent. En d'autres termes, l'importance de l'œuvre de Kubik ne découle pas seulement du fait qu'il s'agit d'un classique de l'ethnographie musicale africaine ; c'est aussi un objet d'étude fascinant en soi. Écrits sur une période d'une vingtaine d'années depuis 1963, ces articles reflètent l'histoire de la musicologie africaine qu'ils ont en même temps contribué à façonner. Indépendamment de la possibilité, voire même de la nécessité d'effectuer une autre lecture des textes de Kubik (qui soit plus « empirique »), le vrai enjeu, l'enjeu implicite (et donc le plaisir secret) de ce recueil réside à mon sens dans la question de savoir comment écrire sur la musique africaine (ou comment ne pas écrire sur elle). Mais quel que soit l'angle d'approche

adopté, le spécialiste aussi bien que le novice dans le domaine trouvera dans ces textes «une compréhension profonde et compétente de la musique africaine», comme l'a bien dit Christian Kaden dans sa présentation nuancée de l'œuvre de Kubik sur le dos du livre.

Veit Erlmann
Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff

Christoph Alan WATERMAN. ***Jùjú. A Social History and Ethnography of an African Popular Music.*** Chicago: University of Chicago Press (Chicago Studies in Ethnomusicology), 1990. 280 p.

Christoph Waterman a écrit un grand livre sur une des traditions les plus influentes et les plus vivaces de la musique populaire d'Afrique de l'Ouest, représentant un facteur crucial du développement de la «*world music*» durant les années quatre-vingts. A cette date, le livre de Chris Waterman est la première étude globale du *jùjú*, et aussi la première ethnographie d'une tradition urbaine africaine; c'est pourquoi tout ethnomusicologue, tout historien et tout anthropologue s'intéressant à la African performance doit l'avoir dans sa bibliothèque. Mais *Jùjú* représente aussi une tentative ethnomusicologique sérieuse en vue de situer les pratiques musicales urbaines dans le contexte social de la modernisation au sein même d'une dialectique entre pratique sociale, quête d'identité et rapports de pouvoir. C'est pourquoi ce livre mérite sans doute une audience élargie, au delà du cercle des africanistes.

Très brièvement, Waterman affirme que le *jùjú* charrie des images fortes et accessibles d'une société idéale caractérisée par la hiérarchie traditionnelle, la cohésion et l'égalité des chances; il y parviendrait en ordonnant l'expérience temporelle et en plaçant l'interaction sociale dans un contexte représentatif: «le bon *jùjú*, c'est la société bien ordonnée elle-même» (220).

La discussion de ces hypothèses théoriques n'occupe qu'un bref chapitre introductif, pour être récapitulée avec un peu plus de détail dans la conclusion intitulée «La musique *jùjú* et l'inégalité dans la société yoruba moderne». Près de la moitié de l'ouvrage est consacrée à l'histoire sociale du *jùjú* à Lagos, depuis ses débuts dans les premières décennies de ce siècle jusqu'en 1982; mais Waterman réussit admirablement à insérer dans ce récit des réflexions théoriques pertinentes sur les questions-clefs de son livre. Ainsi, le deuxième chapitre étudie le rôle joué par les interprètes dans l'élaboration d'une identité urbaine moderne pendant l'entre-deux-guerres, ainsi que dans l'intertextualité et la confluence d'un large éventail de genres expressifs précédant le *jùjú*. Le genre *sákárá*, plutôt islamique, et l'*asíkò* chrétien, se cristallisant autour de deux représentations hautement iconiques de l'islam et du christianisme (soit le tambour circulaire en céramique, *sákárá*, et le

adopté, le spécialiste aussi bien que le novice dans le domaine trouvera dans ces textes «une compréhension profonde et compétente de la musique africaine», comme l'a bien dit Christian Kaden dans sa présentation nuancée de l'œuvre de Kubik sur le dos du livre.

Veit Erlmann
Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff

Christoph Alan WATERMAN. ***Jùjú. A Social History and Ethnography of an African Popular Music.*** Chicago: University of Chicago Press (Chicago Studies in Ethnomusicology), 1990. 280 p.

Christoph Waterman a écrit un grand livre sur une des traditions les plus influentes et les plus vivaces de la musique populaire d'Afrique de l'Ouest, représentant un facteur crucial du développement de la «*world music*» durant les années quatre-vingts. A cette date, le livre de Chris Waterman est la première étude globale du *jùjú*, et aussi la première ethnographie d'une tradition urbaine africaine; c'est pourquoi tout ethnomusicologue, tout historien et tout anthropologue s'intéressant à la African performance doit l'avoir dans sa bibliothèque. Mais *Jùjú* représente aussi une tentative ethnomusicologique sérieuse en vue de situer les pratiques musicales urbaines dans le contexte social de la modernisation au sein même d'une dialectique entre pratique sociale, quête d'identité et rapports de pouvoir. C'est pourquoi ce livre mérite sans doute une audience élargie, au delà du cercle des africanistes.

Très brièvement, Waterman affirme que le *jùjú* charrie des images fortes et accessibles d'une société idéale caractérisée par la hiérarchie traditionnelle, la cohésion et l'égalité des chances; il y parviendrait en ordonnant l'expérience temporelle et en plaçant l'interaction sociale dans un contexte représentatif: «le bon *jùjú*, c'est la société bien ordonnée elle-même» (220).

La discussion de ces hypothèses théoriques n'occupe qu'un bref chapitre introductif, pour être récapitulée avec un peu plus de détail dans la conclusion intitulée «La musique *jùjú* et l'inégalité dans la société yoruba moderne». Près de la moitié de l'ouvrage est consacrée à l'histoire sociale du *jùjú* à Lagos, depuis ses débuts dans les premières décennies de ce siècle jusqu'en 1982; mais Waterman réussit admirablement à insérer dans ce récit des réflexions théoriques pertinentes sur les questions-clefs de son livre. Ainsi, le deuxième chapitre étudie le rôle joué par les interprètes dans l'élaboration d'une identité urbaine moderne pendant l'entre-deux-guerres, ainsi que dans l'intertextualité et la confluence d'un large éventail de genres expressifs précédant le *jùjú*. Le genre *sákárá*, plutôt islamique, et l'*asíkò* chrétien, se cristallisant autour de deux représentations hautement iconiques de l'islam et du christianisme (soit le tambour circulaire en céramique, *sákárá*, et le

tambour-sur-cadre angulaire en bois, *sámbà*) servaient à situer la strate noire de Lagos dans un réseau complexe de rapports s'étendant à l'arrière-pays islamique du Nigéria et à l'Europe, aux Amériques et au marché mondial dans son ensemble. Dans ce contexte urbain naissant, les rapports de classe étaient par définition mouvants et ambivalents: les interprètes devaient se construire des réseaux patron-client franchissant les lignes de démarcation sociales et culturelles.

Explorant davantage la notion d'osmose culturelle urbaine, le troisième chapitre consacré aux débuts du *jùjú* (1932-1948) montre comment les premiers musiciens de *jùjú*, en jouant dans des établissements d'élite comme dans des bars à vin de palme fréquentés par les ouvriers, ont contribué à jeter un pont par dessus les divisions de classe qui se faisaient jour parmi la population noire de Lagos, en pleine expansion, ainsi qu'à attiser, dans une certaine mesure, l'anti-colonialisme et le nationalisme nigérians. Mais il ne faut pas voir ces processus comme autant de points d'un ordre du jour politique. A ses débuts, le *jùjú*, ancré pour une large part dans le milieu social fluide du secteur informel de Lagos (à prédominance yoruba) et dans l'élite chrétienne (oscillant précairement entre la loyauté coloniale et le risque de prolétarisation) n'était qu'un «bricolage», tantôt subversif, tantôt franchement solidaire de l'ordre hégémonique. Cette ambivalence se reflète dans les réalisations et la carrière de celui qui «lança la musique de *jùjú*», Tunde King. Une bonne partie du troisième chapitre est consacrée aux chansons et à la carrière remarquable – et parfois assez mystérieuse – de cet agent culturel par excellence.

Le quatrième chapitre, ayant pour objet le *jùjú* moderne, aborde un large éventail de thèmes, comprenant les deux changements les plus profonds qu'a subis le *jùjú* de l'après-guerre (introduction du tambour d'aisselle yoruba en forme de sablier, puis de l'amplification électronique), la commercialisation et la diffusion croissantes du *jùjú*, l'émergence de styles locaux et les biographies des grandes vedettes du *jùjú*, I.K. Dairo, Tunde Nightingale, Chief Commander Ebenezer Obey et King Sunny Ade. En guidant doucement le lecteur à travers un exposé dense où se côtoyent la poétique yoruba hautement métaphorique, l'économie politique nigériane et les ramifications de l'industrie internationale du disque, Waterman parvient à le convaincre de ceci: la trajectoire du *jùjú* moderne se ramène essentiellement à un commentaire sur l'interdépendance entre tradition et modernité – thème discuté également dans le premier chapitre (10-26). Ainsi le recours à l'amplification permit-il d'intégrer des tambourinaires aux ensembles, sans que cela perturbe l'équilibre acoustique entre chant et accompagnement instrumental, crucial dans les techniques traditionnelles yoruba (84). Tout en étant profondément ancré dans les réseaux locaux de clientélisme, le *jùjú* médiatise symboliquement l'expérience de millions de Nigérians de langue yoruba: au fur et à mesure notamment que les forces impersonnelles de l'économie mondiale empiètent sur l'univers de ces masses, et que ces dernières s'y enlisent tout en essayant d'y résister.

La seconde moitié de l'ouvrage associe aux résultats de l'analyse historique du *jùjú* l'interprétation ethnographique de son contenu et de sa signification symboliques. Ainsi le cinquième chapitre, consacré à la structure et aux cadres

sociaux du *jùjú* à Ibadan, aborde plus particulièrement l'organisation des rapports sociaux au sein des ensembles de *jùjú*, calquée sur celle des associations artisanales modernes. Il traite également de leur fonctionnement dans le réseau étendu d'attractions diurnes à Ibadan, ainsi que lors des noces *àríyá*, des fêtes d'anniversaire ou des funérailles.

L'imbrication entre pouvoir social, son musical et rhétorique poétique en tant qu'aspects à la fois pragmatiques et esthétiques du jeu musical fait l'objet de l'avant-dernier chapitre. Ici Waterman examine quantité d'expressions yoruba relatives à l'emprise que le bon *jùjú* exerce sur les sens comme sur les émotions. Puis il offre une interprétation point par point d'un extrait d'une cérémonie *àríyá*, qui figure sur une cassette accompagnant le livre.

Si l'on admet qu'en dépit de la crise de représentations traversée actuellement par les sciences sociales, la monographie continue d'être une convention puissante d'écriture ethnographique, l'ouvrage de Waterman émerge sans aucun doute comme l'étude la plus remarquable d'une tradition expressive africaine qui ait paru ces dix dernières années, et peut-être même comme l'analyse la plus influente accomplie à ce jour au sujet d'une tradition populaire non occidentale. Pour les années à venir, elle donnera matière à réflexion aux ethnomusicologues, aux étudiants de la culture populaire africaine et aux historiens sociaux.

Veit Erlmann
Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff

Robert FARRIS THOMPSON et Serge BAHUCHET. *Pygmées? Peintures sur écorce battue des Mbuti (Haut-Zaïre)*. Paris: Musée Dapper, 1991. 168 p. Accompagné du disque compact *Pygmées du Haut-Zaïre* de Didier Demolin et Serge Bahuchet, Fonti Musicali FMD 190.

A-t-on déjà vu cela? Un catalogue d'exposition assorti d'un disque qui complète le message visuel par son pendant sonore[1]? Le Musée Dapper de Paris a fait un grand effort pour éclairer la culture des Pygmées du Haut-Zaïre sous plusieurs angles et d'allier le regard sur les arts africains de l'esthète occidental à celui de l'ethnologue. Afin de rendre une image diversifiée de la culture, celle-ci est intégrée dans son contexte ethnique et historique avec des contributions élaborées autant par des spécialistes en art africain que par des ethnologues et des linguistes hautement qualifiés. La publication consiste en quatre parties: une «Introduction», par Christine Falgayrettes, «Naissance du dessin 'nègre': l'art mbuti dans une perspective mondiale», de Robert Farris Thompson, «La forêt

[1] Le fait que cet ouvrage ne coûte que 130 FF devrait encourager d'autres éditeurs à publier des articles sur la musique avec les exemples sonores sur disque compact.

sociaux du *jùjú* à Ibadan, aborde plus particulièrement l'organisation des rapports sociaux au sein des ensembles de *jùjú*, calquée sur celle des associations artisanales modernes. Il traite également de leur fonctionnement dans le réseau étendu d'attractions diurnes à Ibadan, ainsi que lors des noces *àríyá*, des fêtes d'anniversaire ou des funérailles.

L'imbrication entre pouvoir social, son musical et rhétorique poétique en tant qu'aspects à la fois pragmatiques et esthétiques du jeu musical fait l'objet de l'avant-dernier chapitre. Ici Waterman examine quantité d'expressions yoruba relatives à l'emprise que le bon *jùjú* exerce sur les sens comme sur les émotions. Puis il offre une interprétation point par point d'un extrait d'une cérémonie *àríyá*, qui figure sur une cassette accompagnant le livre.

Si l'on admet qu'en dépit de la crise de représentations traversée actuellement par les sciences sociales, la monographie continue d'être une convention puissante d'écriture ethnographique, l'ouvrage de Waterman émerge sans aucun doute comme l'étude la plus remarquable d'une tradition expressive africaine qui ait paru ces dix dernières années, et peut-être même comme l'analyse la plus influente accomplie à ce jour au sujet d'une tradition populaire non occidentale. Pour les années à venir, elle donnera matière à réflexion aux ethnomusicologues, aux étudiants de la culture populaire africaine et aux historiens sociaux.

Veit Erlmann
Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff

Robert FARRIS THOMPSON et Serge BAHUCHET. *Pygmées? Peintures sur écorce battue des Mbuti (Haut-Zaïre)*. Paris: Musée Dapper, 1991. 168 p. Accompagné du disque compact *Pygmées du Haut-Zaïre* de Didier Demolin et Serge Bahuchet, Fonti Musicali FMD 190.

A-t-on déjà vu cela? Un catalogue d'exposition assorti d'un disque qui complète le message visuel par son pendant sonore[1]? Le Musée Dapper de Paris a fait un grand effort pour éclairer la culture des Pygmées du Haut-Zaïre sous plusieurs angles et d'allier le regard sur les arts africains de l'esthète occidental à celui de l'ethnologue. Afin de rendre une image diversifiée de la culture, celle-ci est intégrée dans son contexte ethnique et historique avec des contributions élaborées autant par des spécialistes en art africain que par des ethnologues et des linguistes hautement qualifiés. La publication consiste en quatre parties: une «Introduction», par Christine Falgayrettes, «Naissance du dessin 'nègre': l'art mbuti dans une perspective mondiale», de Robert Farris Thompson, «La forêt

[1] Le fait que cet ouvrage ne coûte que 130 FF devrait encourager d'autres éditeurs à publier des articles sur la musique avec les exemples sonores sur disque compact.

du Haut-Zaïre : une mosaïque culturelle », de Serge Bahuchet et un disque compact avec douze enregistrements de Didier Demolin et un commentaire bilingue signé Demolin et Bahuchet.

Rendre compte d'un tel ouvrage n'est pas aisé, car les sujets traités et les regards portés sur eux varient avec les auteurs. Qui plus est, l'ensemble paraît être une juxtaposition de contributions plutôt qu'une entité homogène construite par un collectif d'auteurs. Ceci est parfois gênant, tant au niveau de la dénomination ethnique, par exemple, qu'à celui des informations mêmes.

L'exposition à l'origine de cette publication se situe dans la lignée des nouveaux regards sur un art jusqu'alors peu connu. On découvre des peintures sur écorce pygmées, inédites dans la grande majorité. La trame du catalogue est constituée par une magnifique série de reproductions photographiques des pagnes en écorce battue[2]. La plupart en couleurs, elles sont toutes d'une extraordinaire sobriété et leur plasticité est telle qu'elles font parfois apparaître les dessins comme faisant partie de la structure même de leur support.

Le point d'interrogation inclu dans le titre n'est pas gratuit, car il ne s'agit pas de populations uniquement pygmées. Si le titre est ambigu, c'est parce que la région du Haut-Zaïre est une mosaïque d'ethnies, comme l'illustre de façon éloquente l'article de Serge Bahuchet. Dès la lecture de l'introduction de Christiane Falgayrettes, directrice du Musée Dapper, on regrette l'agencement des contributions qui place l'article de S. Bahuchet en fin d'ouvrage. On peut en effet déplorer que C. Falgayrettes mentionne plusieurs ethnies sans préciser s'il s'agit de populations pygmées ou de « Grands Noirs ». Cette confusion persiste aussi pour les magnifiques reproductions des pagnes : les légendes, dépourvues de commentaires ethnographiques, n'explicitent pas un des points débattus, à savoir l'interpénétration des esthétiques pygmées avec celles de leurs voisins. La solution de l'énigme vient seulement dans l'article de Bahuchet à la fin du catalogue et dans la carte ethnique de la région qui figure... en dernière page.

« La forêt du Haut-Zaïre : une mosaïque culturelle », de Serge Bahuchet

Les peuples et cultures de la région de l'Ituri sont présentés par l'un des meilleurs connaisseurs du monde des Pygmées, Serge Bahuchet, chercheur au CNRS, qui mène des recherches approfondies auprès des Aka, des Baka, des Mbuti et de leurs voisins depuis 1972. On apprend en premier lieu que le terme Mbuti est un générique qui désigne cinq groupes pygmées distincts. La confusion d'identification et de dénomination qu'on rencontre dans la littérature générale, mais aussi dans le catalogue, notamment dans les légendes[3], s'explique quand on lit sous sa plume :

---

[2] « Il n'est pas réalisé avec l'écorce proprement dite, mais avec la substance fibreuse contenue sous la couche superficielle plus dure. La matière première est donc en réalité le liber » (63). Pour la facilité du discours, je maintiens cependant le terme d'écorce battue.

[3] Certaines reproductions sont légendées « Sua » (43), d'autres « Sua (anciennement : Kango) » (87).

> «Cinq groupes pygmées vivent donc dans les forêts du Haut-Zaïre: à l'ouest, les Asua, appelés Aka par leurs voisins mangbetu; à l'est les Efe; au sud les Sua, et au centre les Cwa et les Kango, dénommés également Mbuti. Les différences culturelles réelles existant entre ces groupes, en dehors des techniques de chasse, sont encore très mal connues. Le terme Mbuti sera conservé pour désigner l'ensemble des cinq groupes pygmées du Haut-Zaïre» (118).

Tous vivent en étroite relation avec plusieurs fractions d'autres populations. Leurs langues respectives se divisent en trois groupes linguistiques différents. La division linguistique amène Bahuchet et Demolin à ne retenir que trois dénominations ethniques dans la notice du disque et sur la carte à la page 167 du catalogue: Asua, Efe et Sua. Le disque commençant avec des enregistrements de chants kango, on risque d'être perdu si l'on n'a pas bien lu le texte de Bahuchet.

Ceci n'est qu'une petite impression du vertige ethnique que doit éprouver le chercheur travaillant dans cette région zaïroise également appelée l'Ituri. Les populations, tant de Pygmées que de «Grands Noirs», sont présentées par leur mode de vie et par leur organisation sociale et spatiale. On retrouve les mêmes alliances entre villageois-agriculteurs et semi-nomades chasseurs-cueilleurs que l'on connaît chez les Pygmées de la Centrafrique et du Caméroun. Mais un trait spécifique du Haut-Zaïre est la communauté étroite d'institutions sociales des Pygmées à celles de leurs «maîtres». La co-initiation des jeunes gens et des jeunes filles crée, selon Bahuchet, des «liens sacrés» entre les deux groupes, liens qui vont au-delà d'une communauté d'échanges économiques (125).

L'histoire de cette région et de son morcellement ethnique est racontée comme dans un roman policier passionnant qui nous permet d'entrevoir quelques-unes des pistes qui mènent à une reconstitution du passé de l'Afrique Centrale: culture matérielle, technologie, traditions et littérature orale, linguistique, tout comme préhistoire et génétique – autant de sciences qui prêtent leur concours à la levée du mystère. Bahuchet nous rend plus proche l'histoire millénaire de la région du Haut-Zaïre, carrefour de plusieurs vagues de migrations de peuples soudanais, oubanguiens et bantous, grâce à la densité de ses informations. Essentiellement linguistiques, les données sont parfois un peu difficiles à assimiler, mais elles illustrent parfaitement que cette discipline n'a pas encore dit son dernier mot en ce qui concerne la reconstitution de l'histoire de l'humanité[4]. Cette présentation exaltante de la mosaïque ethnique et historique de la région aboutit à une constatation essentielle pour tout ethnologue:

> «De cette esquisse historique du peuplement, on retiendra que ces populations de Pygmées et 'Grands Noirs', venant d'horizons divers, se sont rencontrées, se sont mêlées et ont échangé des alliances, des croyances, des coutumes et des rites, *depuis plusieurs siècles*» (144).

---

[4] Voir aussi le tout récent article de Luigi Luca Cavalli-Sforza (1991).

Il en ressort que, ici plus qu'ailleurs, il est très difficile de démêler les traits culturels spécifiques des uns et des autres et de déterminer avec certitude les directions d'éventuelles interactions culturelles.

«Naissance du dessin 'nègre': l'art mbuti dans une perspective mondiale», de Robert Farris Thompson

Professeur d'art africain et afro-américain à l'Université de Yale, Robert Farris Thompson donne des éléments utiles au décodage des motifs dessinés par les Mbuti et met en parallèle leur disposition avec les structures de la polyphonie pygmée en général. Alors que C. Falgayrettes distingue entre dessins sua et efe et apporte des éléments à la distinction culturelle entre les populations pygmées du Haut-Zaïre (16), R.F. Thompson les traite à un niveau plus général. Ne parlant que de l'ensemble des Mbuti, il étend son investigation en amont des particularités des groupes et cherche des éléments unificateurs avec les Aka de Centrafrique.

Dans l'interprétation des motifs, il se fonde sur ses propres recherches de terrain au Haut-Zaïre et en Centrafrique et met au jour tant la signification des motifs que les valeurs esthétiques que les Pygmées attribuent aux dessins. Les oscillations asymétriques, surfaces mouchetées, traits et motifs multiples renverraient à des représentations d'éléments naturels qui marquent l'environnement des Pygmées. On retrouve cependant une partie de ces motifs et formes géométriques chez les peuples voisins où ils revêtent parfois des significations différentes.

S'il n'est pas étonnant de trouver une certaine unité d'expression graphique sur des supports multiples – le corps des enfants, la terre, l'écorce et les feuilles – il est beaucoup plus difficile d'établir des parallèles entre dessin et musique des Pygmées. Thompson voit l'origine de ces rapports dans «l'union sacrée» des Mbuti avec la nature, thème qui se retrouverait aussi bien dans les motifs graphiques que dans la technique du jodel. Cette dernière serait le «mode d'expression sylvestre primordial» (47). La référence sonore revêt une telle importance pour l'auteur qu'il préfère caractériser les dessins par un qualificatif sonore en les appelant «onomatopées visuelles» (78) plutôt qu'idéographies.

Selon les enquêtes de Thompson, tant les Aka que les Mbuti attribuent au jodel la force de pouvoir entrer en communication avec les esprits et les animaux, de garantir la sécurité et l'orientation en forêt et une chasse fructueuse. Les nombreuses citations de ses informateurs reflètent l'expression imagée africaine et illustrent par là toute la problématique de la systématisation des constatations d'ordre esthétique des Pygmées. Il est regrettable qu'une investigation aussi importante figure sous forme abrégée dans un article qui se veut général. Ce sujet encore très peu débattu, à savoir l'enquête de terrain sur l'esthétique, mériterait bien un article à part.

Une composante essentielle de la musique pygmée serait celle des «ruptures soudaines» qu'on rencontre dans le style graphique mbuti (33). Ceci est certai-

nement vrai pour le hoquet strictement vocal (46) – phénomène spécifique aux Mbuti – et la technique du jodel qu'on retrouve dans la majorité des musiques pygmées connues. Mais il serait injuste de retenir cette seule technique vocale comme élément distinctif de toute musique pygmée. Thompson lui-même cite le rôle de la polyphonie complexe comme procédé scientifique (46). C'est à ce niveau plus général que la mise en parallèle entre dessin et musique trouve effectivement sa justification. La répétition variée des dessins qui présentent «encore et toujours des formes en perpétuelle mutation» (31), trouve son équivalent dans les «*ostinatos à variations* [...] [dont les répétitions sont] indéfiniment reprises, mais revêtues de multiples variations» (Arom 1978: s.p.). Thompson cite lui-même une caractérisation fondamentale de la musique aka que donne Simha Arom, à savoir: «une dialectique simultanée entre rigueur et liberté, entre un cadre musical et une marge de manœuvre individuelle à l'intérieur de celui-ci» (Arom: 1983: 30). Une telle caractérisation correspond parfaitement à la description des structures graphiques sur les écorces battues mbuti: «[...] une structure linéaire élémentaire confère de l'ordre et de la stabilité à ce travail de décoration. La spontanéité et l'imprévu reviennent avec l'exécution du dessin entre les lignes de démarcation. Là, l'artiste modifie les motifs chaque fois qu'elle les répète [...]» (65-68).

Comme pour l'art graphique mbuti, Thompson essaie de dégager des influences de la musique des Pygmées sur celle de leurs voisins. Il reprend des pistes ouvertes par d'autres chercheurs, encore peu explorées à nos jours. Ainsi, il mentionne des éléments de la musique mangbetu, ekonda et kongo, probablement empruntés à la musique pygmée (54-58).

Dans un langage très philosophique, l'auteur considère la musique pygmée sous de nouveaux angles d'approche. Bien qu'il ne soit pas (ethno)musicologue de formation, Thompson, avec une honnêteté admirable, rassemble des informations éparpillées dans des articles et des disques. Cependant, les conclusions sont à aborder prudemment. On a parfois l'impression que le discours se détache du sujet et que l'esthète prend le pas sur l'ethnologue. Mais ceci n'enlève rien au fait qu'il ouvre de nouvelles voies d'investigation avec beaucoup d'idées intéressantes. Ses enquêtes sur le jodel ont le grand mérite d'éclairer un domaine aussi difficile que celui de l'esthétique des Aka et des Mbuti.

Pygmées du Haut-Zaïre. Enregistrements de musique kango, efe et asua par Didier Demolin. Commentaire par D. Demolin et S. Bahuchet.

Les enregistrements de Didier Demolin apportent plusieurs nouvelles facettes à notre connaissance des musiques pygmées du Zaïre. Pendant de nombreux séjours de recherche ethnomusicologique sur le terrain, ce chercheur à l'Université Libre de Bruxelles a constitué un corpus représentatif des activités musicales actuelles de l'ensemble des Mbuti. Ses enregistrements constituent un bon point de comparaison par rapport à ceux effectués par Colin Turnbull dans les années 1950. L'image

sonore publiée ici est d'autant plus variée que l'on retrouve des échantillons musicaux correspondant à chacun des groupes pygmées : kango-sua, efe et asua.

Dans la notice du disque, Demolin et Bahuchet font un survol comparatif des différentes musiques pygmées connues et en tracent sur quelques pages les traits communs et distinctifs : les premiers étant la présence de polyphonies complexes, de la technique du jodel et la quasi-absence d'instruments. Mais cette dernière caractéristique doit être relativisée pour les trois groupes pygmées du Haut-Zaïre qui utilisent plus d'instruments que les Pygmées de l'Ouest. Les différences portent sur le plan des mélodies et de leur agencement. Les mélodies tournantes en lignes descendantes s'inscrivent dans des cycles plus courts et plus répétitifs que celles des Aka et des Baka (p. 2 de la notice). Quant aux circonstances de l'activité musicale, les répertoires sont comparables chez tous les groupes pygmées et concernent essentiellement la chasse et la collecte du miel. Cependant, on rencontre dans l'Ituri également des répertoires d'initiation des garçons et des filles qui sont inconnus chez les Aka.

La musique la plus étonnante – voire la plus déroutante – de ce disque est celle des Asua. Dans leur évolution mélodique, ces chants diffèrent sensiblement des autres musiques pygmées connues. En effet, les Asua sont les seuls à quitter le système pentatonique pour introduire des tierces parallèles (plage 8) et des échelles avec des tierces mineures juxtaposées (plage 9). Ils n'utilisent presque pas le jodel, mais on retrouve néanmoins l'utilisation des septièmes mineures typiques de cette technique (plage 10).

La musique efe ayant fait l'objet d'un autre disque de Demolin (1990), elle est moins représentée que les deux autres. Mais les exemples choisis vont au-delà de ceux publiés précédemment. On entend par exemple l'association – très rare – d'un lamellophone et d'une harpe, intégrée à un contrepoint vocal en plusieurs parties (plage 6).

Si la musique kango a en commun avec celle des Efe d'être une polyphonie contrapuntique, elle semble toutefois un peu moins élaborée. Les variantes se jouent beaucoup plus au niveau de la densité polyphonique, faisant intervenir des oppositions entre solistes et chœurs. La plage 2 en est une belle illustration : après une mise en route très lente, l'accroissement du nombre de participants et la richesse des variantes donne l'impression d'une accélération dans le temps et fournit à la pièce des couleurs très variées.

Contrairement à l'ouest de la zone équatoriale, des orchestres de flûtes et de trompes pygmées existent dans toute la région de l'Ituri. Selon les populations villageoises, ces instruments auraient migré vers les Pygmées qui en sont les seuls utilisateurs à l'heure actuelle. De fabrication éphémère comparable à celle des flûtes des Pygmées de Centrafrique, leur technique de jeu s'en différencie considérablement. Comme les trompes, elles sont jouées en hoquet (plage 3). Le jeu sur l'accentuation et l'intensité insufflatoire fait apparaître différents visages d'un même kaléidoscope structurel. La plage 12 en offre un parallèle vocal, dans lequel les Asua imitent les orchestres de trompes des villageois.

À part les différences avec la musique des Aka et Baka qui apparaissent à la simple écoute de ce disque, un autre élément vient se greffer sur la caractérisation

de la musique des Pygmées de l'Ituri: leurs répertoires reflètent, ici aussi, l'étroite association avec les villageois qui marque leur vie socio-économique, voire rituelle. Chants d'initiation communs, imitation vocale du répertoire instrumental des villageois, migration d'instruments et adaptation de la musique des voisins dans leur propre style – autant d'indices d'une cohabitation étroite qui se manifeste jusque dans la structure de la musique.

Susanne Fürniß

Références bibliographiques et discographiques

AROM Simha
1978 Notice et disque *Anthologie de la musique des Pygmées Aka*. Paris: OCORA/Radio France 558 526-28 (rééd. en 1980, 1985 et 1987).
1983 «Musicologie et ethnomusicologie», *in:* J.M.C. Thomas et S. Bahuchet (éd.) *Encyclopédie des Pygmées Aka*, vol. I: 29-34. Paris: SELAF [Langues et Civilisations à Tradition Orale 50].

CAVALLI-SFORZA Luigi Luca
1991 «Genes, peoples, and languages», *Scientific American*, nov. 1991: 72-78.

BAHUCHET Serge
1985 *Les Pygmées Aka et la forêt centrafricaine*. Paris: SELAF [Ethnosciences 1].

DEMOLIN Didier
1990 *Chants de l'orée de la forêt – Polyphonies des Pygmées Efe*. Disque compact. Fonti Musicali: Traditions du monde FMD 185.

TURNBULL Colin M. & F.S. CHAPMAN
1957 *Music of the Ituri Forest*. Ethnic Folkways Library: FE 4483 (rééd. en 1961).
1958 *The Pygmies of the Ituri Forest*. Ethnic Folkways Library: FE 4457.

Donatien LAURENT. *Aux sources du Barzaz-Breiz. La mémoire d'un peuple.* s.l.: ArMen; Douarnenez: Le Chasse-Marée, 1989. 335 p.

L'ethnomusicologie du domaine français doit beaucoup aux grandes collectes de chansons populaires réalisées par les folkloristes du XIXe siècle. Parmi le flot de collecteurs régionaux, le vicomte de La Villemarque fait sans aucun doute figure de pionnier. Lorsqu'il publie le Barzaz-Breiz en 1839, c'est toute l'histoire de la culture bretonne qui se remet en marche. Pourtant, du fait d'une active controverse sur l'authenticité de ses collectes, la reconnaissance officielle et définitive de ses mérites a tardé. Il aura fallu la patience et la tenacité de l'ethnologue Donatien Laurent, directeur de recherche au CNRS, pour que la lumière soit faite sur ce qu'il convient de nommer l'affaire du Barzaz-Breiz.

Étrange destinée en effet que celle de ce «Poème-de-Bretagne», recueil de 54 chansons populaires, assemblées durant la Restauration par un jeune élève de

de la musique des Pygmées de l'Ituri: leurs répertoires reflètent, ici aussi, l'étroite association avec les villageois qui marque leur vie socio-économique, voire rituelle. Chants d'initiation communs, imitation vocale du répertoire instrumental des villageois, migration d'instruments et adaptation de la musique des voisins dans leur propre style – autant d'indices d'une cohabitation étroite qui se manifeste jusque dans la structure de la musique.

Susanne Fürniß

Références bibliographiques et discographiques

AROM Simha
1978 Notice et disque *Anthologie de la musique des Pygmées Aka*. Paris: OCORA/Radio France 558 526-28 (rééd. en 1980, 1985 et 1987).
1983 «Musicologie et ethnomusicologie», *in:* J.M.C. Thomas et S. Bahuchet (éd.) *Encyclopédie des Pygmées Aka*, vol. I: 29-34. Paris: SELAF [Langues et Civilisations à Tradition Orale 50].

CAVALLI-SFORZA Luigi Luca
1991 «Genes, peoples, and languages», *Scientific American*, nov. 1991: 72-78.

BAHUCHET Serge
1985 *Les Pygmées Aka et la forêt centrafricaine*. Paris: SELAF [Ethnosciences 1].

DEMOLIN Didier
1990 *Chants de l'orée de la forêt – Polyphonies des Pygmées Efe*. Disque compact. Fonti Musicali: Traditions du monde FMD 185.

TURNBULL Colin M. & F.S. CHAPMAN
1957 *Music of the Ituri Forest*. Ethnic Folkways Library: FE 4483 (rééd. en 1961).
1958 *The Pygmies of the Ituri Forest*. Ethnic Folkways Library: FE 4457.

Donatien LAURENT. *Aux sources du Barzaz-Breiz. La mémoire d'un peuple.* s.l.: ArMen; Douarnenez: Le Chasse-Marée, 1989. 335 p.

L'ethnomusicologie du domaine français doit beaucoup aux grandes collectes de chansons populaires réalisées par les folkloristes du XIXe siècle. Parmi le flot de collecteurs régionaux, le vicomte de La Villemarque fait sans aucun doute figure de pionnier. Lorsqu'il publie le Barzaz-Breiz en 1839, c'est toute l'histoire de la culture bretonne qui se remet en marche. Pourtant, du fait d'une active controverse sur l'authenticité de ses collectes, la reconnaissance officielle et définitive de ses mérites a tardé. Il aura fallu la patience et la tenacité de l'ethnologue Donatien Laurent, directeur de recherche au CNRS, pour que la lumière soit faite sur ce qu'il convient de nommer l'affaire du Barzaz-Breiz.

Étrange destinée en effet que celle de ce «Poème-de-Bretagne», recueil de 54 chansons populaires, assemblées durant la Restauration par un jeune élève de

l'École des Chartes à Paris, originaire de Quimperlé dans le Finistère. Comparé aux poèmes écossais d'Ossian et au Kalevala finnois, le Barzaz-Breiz révèle au public lettré la richesse insoupçonnée d'une littérature orale d'expression celtique pleine de vitalité sur le continent nord-européen. Plusieurs chants sont traduits en anglais, en allemand, en polonais, en suédois et, tout récemment, en espagnol. Le collecteur connaît une gloire quasi immédiate. Il est décoré de la Légion d'honneur, élu à l'unanimité comme membre correspondant de l'Académie royale de Berlin, et reçu triomphalement à l'Institut de France.

Ce véritable «coup de canon», comme l'écrira plus tard son ami V. Audren de Kerdrel, lance le mouvement d'intérêt pour la chanson populaire en Bretagne et, depuis un siècle et demi, la prospection des poésies chantées et mélodies traditionnelles ne s'est pas relâchée. Les écrivains romantiques, telle ici George Sand, chanteront les louanges de la poésie orale bretonne en des termes particulièrement élogieux:

> «Une seule province en France est à la hauteur, dans sa poésie, de ce que le génie des plus grands poètes et celui des nations les plus poétiques ont jamais produit: nous oserons dire qu'elle le surpasse. Nous voulons parler de la Bretagne. [...] Le Tribut de Nominoë est un poème de cent quarante vers, plus grand que l'Illiade, plus beau, plus parfait qu'aucun chef-d'œuvre sorti de l'esprit humain», ajoute-t-elle. Son admiration pour les textes recueillis et traduits par le jeune homme de vingt-quatre ans est sans bornes: «...convenons-en, nous sommes comme des nains devant des géants. [...] en vérité, aucun de ceux qui tiennent une plume ne devrait rencontrer un Breton sans lui ôter son chapeau»[1].

Pourtant, une querelle éclate sur l'authenticité du Barzaz-Breiz. Des soupçons, puis des accusations violentes sont portés en 1867 contre La Villemarqué: «Jouez au barde si cela vous amuse, écrit René-François-Laurent Le Men, mais n'essayez pas de fausser l'histoire par vos inventions». La critique s'étale dès lors dans les grandes revues françaises et étrangères, dans les publications scientifiques et, à partir de 1872, jusque dans les journaux bretons. La Villemarqué s'enferme dans un silence dont il ne sortira jamais. Ses détracteurs n'en sont que plus à l'aise. François-Marie Luzel à leur tête, s'appuyant sur ses propres collectes, arme redoutable s'il en est, affirmera publiquement à maintes occasions sa conviction que c'est La Villemarqué lui-même qui «a composé les pièces anciennes du Barzaz-Breiz». Autrement dit, toutes les chansons dont on ne trouve plus trace dans les enquêtes trente-trois ans après la première publication du *Livre de la mémoire bretonne* sont considérées comme fausses.

La malédiction poursuivra longtemps l'historien-pionnier des collectes bretonnes bien au delà de la mort. Charles Le Goffic, de l'Académie française, ne parlera-t-il pas de supercherie une dizaine d'années après sa disparition? Meur-

---

1 *in:* «Visions de la nuit dans les campagnes», appendice à P. Alexandre Cadot, *La filleule*, Paris, 1853, t. 4, p. 272; repris dans George Sand: *Promenades autour d'un village*, Paris, Michel Levy, 1866, p. 205.

trie par ces calomnies, la famille La Villemarqué fait alors connaître, comme pièce à conviction, l'existence de carnets d'enquêtes. Ceux-ci attestent de la bonne foi de l'auteur du Barzaz-Breiz mais révèle aussi que les originaux furent souvent remaniés, sans malveillance, mais remaniés tout de même, avant d'être édités. La controverse s'en voit donc renforcée. Régulièrement, comme un mal chronique, les péripéties se succèdent au XXe siècle, rythmées par les anniversaires et autres commémorations en l'honneur de La Villemarqué. En 1930, Francis Gourvil s'exprime en termes de «chants truqués», de «chef-d'œuvre de supercherie littéraire». D'après Morvan Lebesque, La Villemarqué aurait «forcé la mémoire d'un peuple». Quant au nationalisme breton, il serait tout droit issu du Barzaz-Breiz et produit par la substitution «d'un fantasme à la réalité», écrit Jean-Yves Guiomar. On comprend la méfiance des héritiers de La Villemarqué, détenteurs des fameux carnets, méfiance entretenue par une polémique, en quelque sorte cyclique.

Une renaissance après un siècle et demi

C'est à partir de 1963, et grâce à la perspicacité d'un ethnologue, que commence le début d'une réhabilitation définitive du Barzaz-Breiz et de son auteur. Donatien Laurent s'engage en effet dans un travail scientifique considérable qui le conduira à soutenir une thèse et à publier en 1989 le superbe ouvrage que nous avons sous les yeux.

Il eut la chance extrême de rencontrer en 1964 le colonel Pierre de La Villemarqué, arrière-petit-fils du «barde», comme il le nomme lui-même, qui fut tout disposé à l'aider à faire éclater la vérité. C'est ainsi qu'ils se rendirent à Keransker où l'auteur se vit confier généreusement les fameux carnets d'enquête. Il est des miracles qui n'arrivent qu'une fois dans la vie d'un chercheur, et celui-ci en est un. Mais le hasard ne suffit pas. Seul un ethnologue de terrain, familiarisé avec la littérature orale et les différents dialectes bretons, était à même de s'atteler à cette tâche gigantesque. Soucieux de produire un travail définitif et incontestable, Donatien Laurent a scrupuleusement transcrit et analysé les trois volumineux carnets d'enquêtes de son prédécesseur, soit plus de cinq cents pages manuscrites d'une écriture fine et rapide. Cette aventure scientifique, digne parfois d'un roman policier, nous est contée par un chercheur qui sait, par son style vivant, transmettre une passion sans altérer pour autant l'objectivité de son propos. Les nombreux rebondissements de l'aventure du Barzaz-Breiz sont épicés de courtes anecdotes d'enquête, de descriptions à la loupe du manuscrit dans ses moindres détails. Une très grande documentation, maîtrisée avec intuition, réflexion et synthèse, vient considérablement enrichir le travail de La Villemarqué. Donatien Laurent ne se contente pas d'un déchiffrage minutieux de ces documents, traduits un à un en français; les textes, soumis à des analyses rigoureuses, sont placés dans une perspective comparative très complète. Le travail de Donatien Laurent vient ainsi renforcer «la mémoire d'un peuple» dont la tradition orale sut conserver

jusqu'à aujourd'hui l'histoire de faits remontant parfois au haut Moyen-Age. On mesure ici l'importance d'une telle étude, qui met en évidence un des éléments fondamentaux de la connaissance. Si l'incendie de la bibliothèque d'Alexandrie détruisit à jamais tout un pan de la mémoire humaine, la négligence d'une culture de tradition orale nous aurait définitivement écartés d'un des aspects les plus convaincants de la richesse poétique celtique. Il faut rendre hommage à La Villemarqué d'en avoir saisi la valeur il y a plus d'un siècle et demi. Il faut aussi rendre hommage à son brillant exégète qui réussit, dans la mesure où la tradition le permettait, à restituer la substantifique moelle d'une culture orale de grande valeur. Il démontre sans ambiguïté que La Villemarqué maîtrisait parfaitement, dès sa jeunesse, les deux langues, bretonne et française, et que c'est lui, et personne d'autre, qui recueillit à main levée les textes des chansons. La totalité du contenu des carnets d'enquêtes qui ont servi à produire la première édition du Barzaz-Breiz est donc parfaitement authentique. La Basse-Cornouaille, terroir considéré jusqu'alors comme territoire pauvre en répertoire de complaintes et ballades (*gwerziou*) en comparaison avec le Trégor ou le Vannetais, s'enrichit d'un coup des cent quatre-vingt-quatre pièces comptées dans les carnets. Il apparaît que leurs variantes littéraires et dialectales ne diffèrent pas de façon très sensible du fonds breton connu à ce jour. Elles ont principalement le mérite de témoigner de l'existence d'un répertoire ancien tout aussi digne d'intérêt que ceux des «pays» voisins. De l'ensemble des collectes de La Villemarqué, seules trois chansons sont absentes des répertoires transcrits par les folkloristes bretons de la seconde moitié du XIXe et de la totalité du XXe siècle. Elles n'en sont pas moins véritables.

Grâce au travail de Donatien Laurent, cent trente pièces notées par La Villemarqué s'ajoutent à l'ensemble des chansons recensées à ce jour. Frappés de ce label scientifique d'authenticité, les magnifiques poèmes chantés qui avaient soulevé tant d'enthousiasme reprennent aujourd'hui toute leur valeur. En tant qu'ethnomusicologue ayant enquêté sur le terrain du domaine français contemporain, je ne puis que m'incliner devant la qualité du travail de précurseur de La Villemarqué. Sans son intuition de chercheur et sa passion pour la mémoire collective orale d'un petit peuple de paysans ô combien moqués, ces «ploucs» d'Armorique, nous aurions été privés d'œuvres comptant parmi les plus originales de la littérature celtique.

Dans un dernier chapitre, Donatien Laurent retient cinq textes qu'il considère comme exemplaires à divers égards. A propos de la chanson de Merlin-Barde, forte de deux cent cinquante-deux vers et sans doute la plus originale, l'ethnologue brestois nous apprend que «l'on est en présence d'un unique et ultime surgeon d'un fragment d'un cycle médiéval armoricain concernant directement ou indirectement le personnage de Merlin. Il est hors de doute que sa forme métrique l'a maintenu plus proche de la composition originelle que les récits du type du conte de l'homme sauvage. Un des traits les plus frappants à cet égard est la coïncidence, relevée d'ailleurs par La Villemarqué dès 1839, entre les attributs du barde de la Maison du roi (*bardd teulu*) tels que les définissent les lois galloises de la fin du Xe siècle connues sous le nom de Lois d'Hywel Dda et ceux que notre poème attribue à Merlin: l'anneau d'or et la harpe».

Une mise en page très aérée, extrêmement précise, agrémentée d'une iconographie bien choisie (fac-similé, reproductions de peintures du début du XIXe siècle) rend la lecture d'*Aux sources du Barzaz-Breiz* très agréable. C'est aussi un beau livre, relié sous toile, d'un format à l'italienne qui invite à pénétrer un univers poétique celtique peu connu.

Saluons ce travail scientifique irréprochable, servi par une édition d'une rare qualité. Un seul regret : l'absence de notations musicales. Ce n'était pas l'objet de la publication. La Villemarqué ne releva que les textes des chansons dans ses carnets. Les mélodies qui figurent dans l'édition du Barzaz-Breiz de 1867 furent notées indépendamment. Le lecteur pourra toutefois satisfaire sa curiosité légitime en se procurant le disque compact qui fut enregistré dans cette intention[1].

Yves Defrance

[1] *Tradition chantée de Bretagne. Les sources du Barzaz-Breiz aujourd'hui.* Un CD ArMen-Dastum : chanteurs et musiciens traditionnels. Nouvelle série, vol. 1. SCMO13, 1989. Accompagné d'un livret de 96 p.

DISQUES

DEWATSHANG: une collection de disques tibétaine

En 1990, DEWATSHANG, autrement dit «La Boutique tibétaine du Marais» (15-17 rue de Turenne, 75004 Paris), soucieuse de faire mieux connaître la musique du Tibet, a pris l'initiative de publier simultanément cinq cassettes audio, dont quatre ont été doublées par des disques compacts. Il y a lieu de souligner que c'est la première fois, à ma connaissance, que quelques jeunes tibétains, grandis en exil, se lancent dans une telle entreprise.

Les enregistrements en question ont tous été réalisés en studio, en Europe, à l'occasion du passage de différents groupes de moines ou de laïcs. Trois d'entre eux sont consacrés à la musique religieuse de tradition dge-lugs-pa, telle qu'elle est pratiquée dans les collèges tantriques de Rgyud-stod (DEWA 1 et 3) et Rgyud-smad (DEWA 5); ils illustrent un style de chant désormais bien connu du public occidental puisque d'une part il avait fait l'objet d'enregistrements réalisés en Inde (*cf.* les enregistrements qui ont fait date de Huston Smith: *An Anthology of the World Music*, AST 4005, et de David Lewiston: Nonesuch Records, H-72055 et H-72064, réédités en CD sous le label Elektra/Nonesuch, 179198-2) et que d'autre part les moines de Rgyud-stod ont multiplié leurs voyages dans les pays occidentaux afin de collecter des fonds qui leur permettent de reconstruire en Inde un monastère digne de leur tradition. C'est au cours d'une de ces tournées qu'ont pu être réalisés, avec un luxe impressionnant de micros, des disques comme *The Gyuto Monks: Tibetan Tantric Choir*, Windhill, WD-2001, vendu à des dizaines de milliers d'exemplaires.

Les deux autres enregistrements proposés par DEWATSHANG illustrent pour leur part un répertoire laïc, représentatif soit des musiques en vogue à Lhassa avant la seconde guerre mondiale (DEWA 4), soit des tentatives faites par un groupe de jeunes Tibétains de l'Inde pour renouveler le genre de la chanson accompagnée (DEWA 2).

Dans les *Chants secrets des lamas tibétains* (titre tibétain: *Bod kyi gsang-sngags kyi dbyangs*) (DEWA 1), neuf moines du collège tantrique de Rgyud-stod ont enregistré quatre passages d'offices dédiés aux divinités protectrices de la loi bouddhique, notamment Mahakala et Yamantaka. Il y font montre de leur maîtrise du style vocal désigné familièrement comme *mdzo-skad*, c'est à dire «la voix de *mdzo*» (le *mdzo* étant un hybride résultant du croisement du yak et de la vache). Ce style, pratiqué systématiquement dans quelques monastères de la tra-

dition *dge-lugs-pa* pour l'exécution de chants solennels, longuement vocalisés dits *dbyangs*, se caractérise par l'émission simultanée, et différenciable à l'écoute, d'un son extrêmement grave et d'un des harmoniques de ce son, d'où le terme «chant diphonique» employé en occident à son propos. Au plan instrumental, seules les clochettes rituelles *dril-bu* colorent de leur son cristallin certaines articulations des textes chantés.

Dans *Musiques sacrées du Tibet* (titre tibétain: *dbyangs*) (DEWA 3), on retrouve la même distribution que dans le disque précédent et le même type de répertoire, mais les quatre extraits choisis, et surtout le premier d'entre eux, ont fait une plus large place à l'instrumentation avec les grands tambours sur cadre à deux peaux *rnga*, les deux catégories de cymbales *sil-snyan* et *sbug-chal*, le jeu alternatif entre les deux longues trompes *dung-chen*, les courts appels des trompes courtes *rkang-gling*, les interventions simultanées de la clochette *dril-bu* et du petit tambour à boules fouettantes *damaru*, sans oublier la ponctuation du chant par le tambour et les cymbales. On regrettera que la notice, déjà extrêmement brève, soit carrément fautive au niveau de l'identification des instruments et de leur description organologique.

Avec *Rituels tantriques des lamas tibétains* (en tibétain *mchod-dbyangs*, c'est-à-dire «chants d'offrande») (DEWA 5), quatre religieux appartenant au collège tantrique de Rgyud-smad présentent un échantillonnage de six chants d'offrande associés à différentes cérémonies. Le style vocal adopté, plus dépouillé qu'à Rgyud-stod, relève également de la technique du chant diphonique, mais l'harmonique privilégié diffère de celui qui est mis en évidence à Rgyud-stod et correspond, selon les moines, à la voix terrifiante du dieu de la mort (*Gshin-rje'i ngar-skad*). L'emploi des instruments de musique, quand ils sont utilisés, se limite au jeu épisodique de la clochette et du tambour *damaru* ou à l'intervention des cymbales, le tambour *rnga* demeurant pratiquement inaudible à l'enregistrement.

Avec ces trois publications, disponibles sur cassettes ou disques compacts, on dispose désormais de témoignages facilement accessibles d'une technique vocale exceptionnelle, mais on aurait souhaité que davantage d'explications permettent à l'auditeur occidental de mieux comprendre à quel point ces musiques sont inséparables du contexte rituel dans lequel elles ont pris naissance.

Dans *Nangma, musique de Lhassa* (DEWA 4), un groupe de six jeunes tibétains, musiciens amateurs vivant en Suisse, aborde un répertoire purement profane: d'une part sept pièces appartenant au répertoire traditionnel des chants *nang-ma* (*Bod-gzhas nang-ma*), tels qu'ils étaient appréciés dans la société urbaine de Lhassa; d'autre part sept pièces modernes (*deng-dus nang-ma*), probablement composées en exil. L'accompagnement des *nang-ma*, qui sont enchaînés les uns aux autres sans mention de titre, est assuré par la formation habituelle composée d'un luth à trois doubles-cordes *sgra-snyan*, d'une cithare sur caisse *rgyud-mang*, d'une vièle *pi-wang*, d'une vièle grave «*dhetchin*» (sic) et d'une flûte traversière *gling-bu*. Pour les chants modernes, dont seules les paroles sont tibétaines, les musiciens n'ont pas échappé à la séduction de la guitare occidentale (qui comporte six cordes comme le *sgra-snyan* tibétain) et de la boîte à rythme... je ne pense pas que la musique qu'ils prétendent défendre et pérenniser en tire grand bénéfice.

Les Airs du Tibet, rythmes d'aujourd'hui (en tibétain *Deng-dus Bod kyi gzhas*), disponibles seulement en cassettes (DEWA 2), enregistrés en 1988 par trois jeunes tibétains vivant en Inde et appartenant au groupe Rongtsen Shonu, regroupent huit chants modernes de type *gzhas*, c'est-à-dire des chants dont les textes sont traditionnellement et depuis des siècles composés en vers à six syllabes. Les thèmes abordés ont trait à la mère patrie, à la vie des nomades, à la jeunesse et ses espoirs... à la liberté: au plan mélodique, une structure pentatonique demeure encore présente, mais l'accompagnement confié à une guitare et à une basse, tout autant que le style «chanteur de charme» adopté par les solistes, ne conserve plus grand-chose de la souplesse des chants tibétains.

Il faut certes saluer l'effort accompli par *Dewatshang* pour faire connaître, en dehors des circuits commerciaux habituels, une musique qui symbolise la patrie perdue pour les Tibétains en exil; mais, si cet effort doit être poursuivi, ce qui serait hautement souhaitable, il faudrait adopter une politique éditoriale qui tienne suffisamment compte des exigences d'un public averti. Il est sans doute appréciable que certains titres soient donnés en écriture tibétaine, mais cela ne concerne que les Tibétains (ou un très petit nombre de spécialistes occidentaux). Il est regrettable que la terminologie adoptée pour désigner en français instruments de musique ou types de chants demeure tout à fait approximative. Enfin, pour les deux enregistrements concernant la musique profane, il eut été indispensable de fournir au moins une traduction des poèmes chantés. Qu'il soit enfin permis de rêver au jour où, grâce à la prospection effectuée par les Tibétains au sein de leur propre communauté, il sera possible d'écouter une sélection des chants régionaux du Tibet, recueillis auprès de ceux et celles qui les connaissent encore, et sans l'uniformisation de style qu'entraîne la constitution des «groupes folkloriques».

Bonne chance à DEWATSHANG!

Mireille Helffer

N.B. Depuis la rédaction de ce compte-rendu, DEWATSHANG a publié un autre CD, *Chants et Musique de la Sagesse*, consacré au répertoire du Monastère de S.S. le Dalaï Lama, le collège de Rnam-rgyal grwa-tshang, à Dharamsala.

Inde centrale: traditions musicales des Gond, par Jan Van Alphen. Un disque compact (durée 67'12") avec notices en français et anglais, photos. Archives internationales de musique populaire, AIMP XX, Musée d'ethnographie, Genève, 1990. VDE-Gallo CD 618.

Ce disque compact présente vingt-et-une pièces enregistrées dans le district de Bastar du Madhya Pradesh et en Orissa, provenant de sept groupes ethniques appartenant à la catégorie dite «tribale» de l'Inde, auxquelles s'ajoutent quel-

Les Airs du Tibet, rythmes d'aujourd'hui (en tibétain *Deng-dus Bod kyi gzhas*), disponibles seulement en cassettes (DEWA 2), enregistrés en 1988 par trois jeunes tibétains vivant en Inde et appartenant au groupe Rongtsen Shonu, regroupent huit chants modernes de type *gzhas*, c'est-à-dire des chants dont les textes sont traditionnellement et depuis des siècles composés en vers à six syllabes. Les thèmes abordés ont trait à la mère patrie, à la vie des nomades, à la jeunesse et ses espoirs... à la liberté: au plan mélodique, une structure pentatonique demeure encore présente, mais l'accompagnement confié à une guitare et à une basse, tout autant que le style «chanteur de charme» adopté par les solistes, ne conserve plus grand-chose de la souplesse des chants tibétains.

Il faut certes saluer l'effort accompli par *Dewatshang* pour faire connaître, en dehors des circuits commerciaux habituels, une musique qui symbolise la patrie perdue pour les Tibétains en exil; mais, si cet effort doit être poursuivi, ce qui serait hautement souhaitable, il faudrait adopter une politique éditoriale qui tienne suffisamment compte des exigences d'un public averti. Il est sans doute appréciable que certains titres soient donnés en écriture tibétaine, mais cela ne concerne que les Tibétains (ou un très petit nombre de spécialistes occidentaux). Il est regrettable que la terminologie adoptée pour désigner en français instruments de musique ou types de chants demeure tout à fait approximative. Enfin, pour les deux enregistrements concernant la musique profane, il eut été indispensable de fournir au moins une traduction des poèmes chantés. Qu'il soit enfin permis de rêver au jour où, grâce à la prospection effectuée par les Tibétains au sein de leur propre communauté, il sera possible d'écouter une sélection des chants régionaux du Tibet, recueillis auprès de ceux et celles qui les connaissent encore, et sans l'uniformisation de style qu'entraîne la constitution des «groupes folkloriques».

Bonne chance à DEWATSHANG!

Mireille Helffer

N.B. Depuis la rédaction de ce compte-rendu, DEWATSHANG a publié un autre CD, *Chants et Musique de la Sagesse*, consacré au répertoire du Monastère de S.S. le Dalaï Lama, le collège de Rnam-rgyal grwa-tshang, à Dharamsala.

Inde centrale: traditions musicales des Gond, par Jan Van Alphen. Un disque compact (durée 67'12") avec notices en français et anglais, photos. Archives internationales de musique populaire, AIMP XX, Musée d'ethnographie, Genève, 1990. VDE-Gallo CD 618.

Ce disque compact présente vingt-et-une pièces enregistrées dans le district de Bastar du Madhya Pradesh et en Orissa, provenant de sept groupes ethniques appartenant à la catégorie dite «tribale» de l'Inde, auxquelles s'ajoutent quel-

ques morceaux non tribaux de la même région qui ne représentent pas la musique des Gond en tant que telle, mais portent sur les Gond ou s'inspirent de leur musique. Ces enregistrements furent réalisés en 1978 et 1981, pratiquement à la même époque que ceux paru sur deux autres disques commercialisés consacrés à cette région[1].

Les enregistrements sont de haute qualité, mise à part une surmodulation occasionnelle lorsque les gens chantent plus fort que prévu. Dans les extraits de musique de danse, on peut effectivement imaginer les mouvements des danseurs qui avancent vers le microphone, puis reculent; et dans de nombreux exemples, le bruit combiné des pas des danseurs, des cigales, des chiens et des conversations entre spectateurs transporte l'auditeur directement dans le cadre rural. Il y a un large éventail de formes d'expression, allant de la voix en solo sans accompagnement à une variété d'instruments et d'ensembles de danse. Une notice détaillée, illustrée par six bonnes photographies d'instruments et de danseurs (cinq en noir et blanc, une en couleur), fournit un tableau clair des cultures de la région, de leurs interrelations et des langues parlées. Tous les morceaux sauf deux comprennent du chant; pour deux tiers d'entre eux, on trouve un résumé ou une traduction partielle des paroles. Mais il en reste néanmoins six pour lesquels seul le titre indique le contenu, ce qui réduit de moitié environ l'utilité de l'extrait pour les auditeurs désireux de connaître la substance du chant au delà de ses caractères mélodiques ou rythmiques (c'est le cas des étudiants, par exemple). Il n'y a pas non plus de carte: c'est une omission particulièrement déconcertante, à considérer les références nombreuses aux toponymes d'une région indienne relativement mal connue.

Les morceaux sont présentés en trois catégories: musique cérémonielle, musique de divertissement et chants des bardes. Bien que les limites de chaque catégorie ne soient pas indiquées, les six premiers morceaux concernent des cérémonies: danse de la pluie, chasse, mariage, la Danse des cornes de bison (pl. 2) étant exécutée lors des mariages, mais cela est précisé ailleurs dans le texte; les plages 7 à 15 sont des chansons portant sur l'affection, le mariage, la récolte, la vente de poissons et des sujets comiques, et les plages 16 et 17 sont de la musique de danse, le dernier morceau étant interprété par des professionnels itinérants non tribaux lors d'une noce. Les quatre derniers morceaux ne sont pas de la musique tribale; ils portent sur les Adivasi, selon l'appellation en sanscrit des tribaux, ou sur l'environnement naturel; le chant de la plage 19 est interprété par deux fillettes sur l'accompagnement d'un tambour, les trois autres le sont par des solistes hommes.

Ce mode de présentation reflète une progression ordonnée de contextes typiques d'interprétation musicale dans la région, mais il mélange complètement les groupes ethniques, si bien que les huit premières plages nous présentent la musique de six groupes établies dans autant de localités. Heureusement, la langue et

---

[1] *Inde: musique tribale du Bastar*, par Geneviève Dournon, Harmonia Mundi 637; et *Tribal Music of India: The Muria and Maria Gonds of Madhya Pradesh*, par Roderic Knight, Folkways FE 4028.

la provenance sont clairement indiquées pour la plupart des exemples sauf deux : Qui est Ramu, l'interprète du chant de récolte (pl. 12), d'où vient-il, et est-ce bien aussi l'interprète de l'autre chant de récolte (pl. 21)?

On obtient, non pas une image mise au point mais plutôt un potpourri, comprenant cinq extraits venant des Gadaba de l'Orissa, un des Dandami Maria (ou Maria dits à cornes de bison), deux des Dhurwa, un des Dhurwa-Porja, trois des Bhattra, un des «Gondi», un des Maria de Chindwara, un des Muria, un d'un ensemble de musiciens professionnels, trois chants en halbi, et deux chants de bardes dont la langue n'est pas identifiée.

En dépit de ces problèmes, et d'un commentaire ethnomusicologique minimal, il y a quelques bijoux parmi les enregistrements. Les extraits comportant plus d'un ou de deux instruments (pl. 2, 3, 16 et 17) sont clairs et bien équilibrés, permettant d'apprécier pleinement les timbres instrumentaux et le jeu combiné des diverses parties rythmiques et vocales. Une bonne technique d'enregistrement permet également d'écouter sans entrave le monocorde appelé *ektar* (pl. 1), une flûte traversière et un racleur en fer, une trompe en corne de bison et une clarinette double (pl. 3), une petite flûte à embouchure terminale (pl. 16), et l'ensemble omniprésent composé d'un hautbois et de timbales (pl. 17).

S'il semble juste de dire que les lignes mélodiques de cette musiques sont conçues comme étant monodiques, je n'irais pas jusqu'à affirmer ceci : «La musique tribale du Bastar est toujours monodique» (p. 8 et 24). Cela revient à négliger la complexité d'une expression comme le chant antiphonal où un groupe se superpose à un autre, ou la polyphonie remarquable – peu importe qu'elle soit involontaire – de «L'escorte de la mariée» (pl. 5) où les groupes de chanteurs passent à la seconde puis reviennent à l'unisson avec une intensité qui n'a rien à envier au chant yougoslave ou bulgare. De plus, les gémissements émis par une voix en solo produisent un contrepoint qui donne le frisson. Le recours au falsetto ou à la voix «de tête» (à la fin des phrases dans ce chant, non au début comme il est indiqué), et l'utilisation répandue de la bitonalité (en chantant en alternance, hommes et femmes adoptent presque invariablement différentes hauteurs de son) sont d'autres traits de la musique tribale que ces enregistrements transmettent avec bonheur.

Par comparaison avec d'autres publications discographiques, le disque en question offre un échantillon des traditions musicales du Bastar, qui met en relief le haut degré de similitude des contextes tout comme des styles musicaux des différentes ethnies de la région.

Roderic Knight

Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff

Approches du disque ethnique: quatre disques de musique d'Asie centrale

Bukhara. Musical crossroads of Asia. Produced by T. Levin and O. Matyakubov. New York, 1991. Smithonian/Folkways Recordings, CD SF 40050.

Descriptif: Plusieurs chanteurs et instrumentistes à tour de rôle. Chansons urbaines de fête, chansons classiques, psalmodie hébraïque et chant islamique.

Turkmenistan. La musique des bakhshy. Enregistrement et texte de présentation: S. Zeranska-Kominek (1988-1990). Genève, 1991. AIMP XXII/VDE 651.

Descriptif: Plusieurs chanteurs et instrumentistes à tour de rôle en duos et trios. Chansons lyriques, morales et épiques avec accompagnement de *ghijak* et/ou *dotār*, solos de *dotār*, de *ghijak*, de *ney*.

Tadjikistan. Musique populaire du Sud. Enregistrement par S. Kasmaï. Texte de présentation S Kasmaï et H. Lecomte. Bruxelles, 1991. Fonti Musicali, fmd 189.

Descriptif: Plusieurs chanteurs et instrumentistes à tour de rôle et en ensemble. Solos de *dombra* (*dutār-i mayda*), chansons mesurées et non mesurées avec accompagnement instrumental et orchestral, sur des textes classiques et populaires.

Davlatmand. Musiques savantes et populaires du Tadjikistan. Texte de présentation et sélection des pièces, S. Kasmaï. Paris 1992. Maison des cultures du monde, Inédit, W 260038

Descriptif: Un seul chanteur et un percussionniste. Chansons mesurées sur des textes classiques avec accompagnement d'un instrument (*setār*, *ghijak* ou *dombra*) et de percussion; solo de *setār*.

L'Asie centrale couvre un vaste territoire peuplé d'environ 35 millions de Turcs et Turcophones (Ouzbeks, Kazaks, Turkomans, Kirghizes) et 5 millions de Tadjiks iranophones. Les Ouzbeks et les Tadjiks ont constitué durant des siècles une entité culturelle et politique homogène, bilingue, gouvernée par les Emirs de Boukhârâ et par des émirats annexes. Cette culture urbaine hautement sophistiquée contrastait avec celle des nomades turcs qui ne se sédentarisèrent que vers le début du siècle. Avec l'avènement du communisme qui couronna près de soixante ans de colonialisme russe, des bureaucrates mal informés tracèrent maladroitement des frontières, assignant à ces peuples des territoires nationaux en fonction de leur habitudes linguistiques. C'est ainsi que les Tadjiks durent laisser à l'Ouzbekistan leurs deux prestigieuses capitales culturelles, Boukhârâ et Samarkande, foyers d'une des plus grandes traditions musicales d'Asie. Les nomades turkmènes quittèrent les marchés de Boukhârâ, qu'ils alimentaient en esclaves persans et en tapis précieux, et se rabattirent sur un territoire désertique également amputé de la partie sud par les aléas de la politique iranienne. Ils transplantèrent à la ville leur culture nomade et tribale, et ne prêtèrent guère attention aux musiques de leurs voisins, leur empruntant seulement

le terme valorisant de *maqām*, et même de *dastgāh*, car, après tout, leur musique n'était pas moins raffinée que celle des cours royales.

Quant aux Tadjiks du sud, établis dans des montagnes inaccessibles depuis au moins deux ou trois millénaires, à l'abri des conquêtes et des bouleversements, ils ont toujours échappé à ce phénomène de brassage urbain ; ils rencontrent seulement, au gré des migrations saisonnières, quelques éleveurs nomades kirghizes, ouzbeks ou lakhaï, leur retournent leurs salutations et les regardent passer. Leur musique ne doit rien à personne et peu de peuples sont aussi autarciques en ce domaine. Il est vrai qu'ils partagent des mélodies et des rythmes avec leur voisins les Afghans, de l'autre côté du tumultueux torrent Panj. Lorsque les ondes radio franchissent les montagnes (à peine plus aisément que les hommes), elles véhiculent des mélodies aux intonations souvent très proches. L'amateur identifie parfois en retour un air tadjik afghanisé ou l'inverse. L'Inde est aussi à portée des récepteurs radio, on le sent bien dans de nombreuses chansons du jour.

Cet environnement musical d'une richesse et d'une force rares nous est resté très fermé jusqu'à une date récente. La possibilité de publier des enregistrements existait, mais quel producteur s'intéressait à ces peuples inaccessibles et absents de nos gazettes ? Pour dix disques sur l'Afghanistan, pas un seul sur le Tadjikistan ou la Turkménie ; pour quarante sur les *rāg* de l'Inde, pas un sur le *maqām* Boukhârien. Seuls quelques voyageurs rapportaient de là-bas de mauvais disques où les formes rhapsodiées côtoyaient d'éblouissantes interprétations. En 1966, des boutiquiers de Samarkande vous enregistraient à la demande des copies de chansons sur disque souple ; un petit ensemble pouvait même enregistrer sur le vif la mélodie de votre choix. C'est ainsi que m'est parvenue la première chanson ouzbèke.

Depuis quelques années, une série de publications vient combler ces lacunes. Elles témoignent souvent d'une certaine précipitation, compréhensible après toutes ces années de frustration. Pour réussir des disques de ce genre sans tomber dans les ornières du « document ethnique », il faut, outre une oreille d'artiste, une profonde connaissance du répertoire, et surtout une longue fréquentation des musiciens, afin de choisir les meilleurs, et le meilleur dans leurs performances. C'est ainsi que Bernard Lortat-Jacob a attendu de longues années avant de révéler ses admirables polyphonies sardes : Il aurait pu livrer un disque après ses premières Pâques, mais il voulut recueillir seulement les moments ineffables. Que celui qui n'a pas succombé à la précipitation lance la première pierre. Quoiqu'il en soit, les documents sont là et c'est bien ainsi, la perfection sera pour plus tard.

Il n'en reste pas moins qu'il peut être utile d'évaluer les diverses conceptions de la réalisation du disque ethnique, d'autant que se posent actuellement des problèmes de distribution qui pourraient à la longue compromettre ce type de production, insignifiant pour les grands distributeurs. Ces quelques disques illustrant une aire géographique nouvelle m'en fournissent l'occasion.

Le volume consacré à Davlatmand Kholov (prononciation russifiée de Dowlatmand) provient d'un enregistrement de concert donné à Paris. Les restric-

tions bûdgétaires ne lui avaient pas permis de venir avec son orchestre ; il est simplement accompagné d'un joueur de *tablak* mais joue lui même de plusieurs instruments. Les concerts qu'il a donnés en 1991 n'ont pas eu le succès esompté : sans doute n'a-t-il pas l'habitude de se produire seul durant 90 minutes tous les soirs, loin de son public ; il était fatigué et déprimé, et cela se sentait. Néanmoins l'occasion était trop belle, on a choisi les meilleurs moments et on en a fait un disque.

Une première remarque : son titre « musiques savantes et populaires » est impropre à désigner l'art de Dowlatmand. Une telle séparation n'existe pas dans la tradition tadjik du sud. Il n'y a pas un terme pour « savante » ; on dit plutôt « musique professionnelle » (concept russe bien commode). Il y a effectivement des poèmes populaires et d'autres tirés de la littérature classique (qui est très populaire aussi), mais cette musique n'appartient pas au genre dit classique, savant ou d'art. Mieux aurait valu l'appeler « chants des bardes ou ménestrels (*hāfiz*) tadjiks », comme l'a bien compris S. Zereanska-Kominek (« La musique des [bardes] *bakhshy* »). Car il s'agit bien du même genre. La confusion vient d'un complexe d'infériorité des Tadjiks du Sud. Ceux du Nord ont le prestigieux *Shashmaqām*, qu'ils partagent avec les Ouzbeks, (Boukhârâ et Samarkande étant maintenant en Ouzbekistan) et qui est devenu l'emblème culturel par excellence. Orchestres, télévision, exportation, disques, partitions, thèses, etc. : il n'y en a que pour le *Shashmaqām* ; que peut faire le pauvre ménestrel avec son petit *dombra* sans frettes ? La solution, Dowlatmand l'a trouvée : il joue de vingt instruments dont certains proviennent de l'Inde, se fait accompagner (chez lui) par de grands ensembles, se revêt de brocard de Boukhârâ et présente ses compositions comme dérivées des *maqām*, ce qui fait sourire avec indulgence les maqâmistes. (La différence est en effet considérable.) C'est un grand professionnel qui a une haute idée de sa mission. Il a fait ses armes au conservatoire de Dushanbe, puis s'est repenti et a décidé de revenir à ses racines et de devenir un barde (*hāfiz*) moderne, « à la mode », pourrait-on dire. Il y est parvenu en poursuivant une voie tracée dans les années 1940 par le fameux Aka Sharif Jurayev. Il compose et arrange ou adapte des poèmes sur des mélodies du pays qui se parent d'une noblesse et d'une force dramatique nouvelles. Elles deviennent exportables aussi, et vendables.

C'est ce qu'a pensé la Maison des Cultures du Monde. On avait apprécié cette méthode à ses premières heures, lorsque paraissaient ces « Inédits » consacrés entre autre à l'Asie intérieure : un petit groupe passait en concert, sans qu'on sache bien qui était qui (parfois de grands artistes, parfois un simple groupe d'inconnus échappé on ne sait comment de son kolkhoze). Les amateurs étaient ravis et découvraient de l'inédit ; disques sobres, sans commentaires, comme un enregistrement pirate.

Mais la méthode a fait son temps ; il ne s'agit plus de faire des découvertes, mais de produire à peu de frais, rapidement, au gré des concerts. Ainsi Alim Qasimov (ou Kasimov), le fabuleux chanteur azerbaïdjanais, laissant paraître deux disques des concerts qu'il a donné à la Maison des Cultures du Monde, a sans doute réjoui ses fans, mais il a aussi perdu l'occasion de faire avant longtemps son disque chef-d'œuvre. Quel artiste de chez nous serait assez naïf pour

brûler ses cartes en produisant d'un coup deux disques de son premier *one man show* ? C'est le contraire qu'il fallait faire : le disque de concert doit être le couronnement d'une carrière, ou un événement exceptionnel, non le premier pas. Une politique à revoir. (Notons néanmoins la référence : *Alem Kassimov 1 & 2. Mugam d'Azerbaïdjan*. Paris, 1990. Inédit, W 260014-5).

Plus classique est la démarche aboutissant au disque de Sorour Kasmaï. Découverte du Tadjikistan, voyage rapide (région de Kulâb), rencontre avec les artistes des circuits officiels. Excellent contact, puisqu'elle parle parfaitement le persan (et le russe avec les officiels). Pas de révélation donc, mais un choix des chanteurs et instrumentistes les plus connus (plus deux artistes moins illustres) : le grand maître de *dombra* Hakim Mahmudov, le fameux barde Adine Hashimov, au style sobre et au goût sûr (l'accordéon qui l'accompagne ne choquera que les puristes), et enfin Dowlatmand, élève de Adine, qu'on retrouve hors de son contexte, dans le disque cité plus haut. Pour un premier contact avec le sud du Tadjikistan, c'est un disque agréable et représentatif, destiné au grand public.

Le texte descriptif témoigne d'un manque de maîtrise et de distance par rapport au sujet, malgré quelques informations intéressantes. On appréciera le fait que les textes des chansons sont traduits, mais il fallait aussi dire que certaines pièces étaient des compositions originales jouées par les artistes eux-mêmes. Les mêmes défauts et qualités se retrouvent dans la présentation du disque de Dowlatmand, qui est toutefois plus rigoureuse (excepté la carte) : on ne précise pas qui est l'auteur des chansons dites classiques (il semble bien que ce soit l'interprète lui-même, si l'on en juge par leur touche parfois indianisée). Un détail : le petit luth à deux cordes et sans frettes est plutôt appelé *dombra* ou *dutār-i mayda* (« petit *dutār* »), qui n'a rien à voir avec le grand *dutār* centre-asiatique de la musique classique (il est vrai que la confusion est entretenue par les interprètes, toujours fascinés par la musique du nord).

Les publications de Ted Levin et Slawomira Zeranska sont d'un degré largement supérieur dans la rigueur et le professionnalisme. Les textes de présentation l'attestent d'emblée, sans être pédants pour autant. Levin s'est battu pour pouvoir glisser dans l'écrin en plastique une feuille de la taille d'un journal, imprimée recto-verso en petits caractères. On regrette que l'éditeur n'ait pas fourni une loupe, car elle vaut la peine d'être lue ; on y trouve même les calligraphies des textes hébraïques. De même, la présentation des *bakhshy* est la meilleure introduction publiée en Occident sur la question et sera le point de départ de toute étude de cet art. Ces deux brochures originales, fruit d'une vraie recherche valent bien des articles spécialisés, tout en restant à la portée des amateurs. C'est pourquoi je regrette d'autant plus d'adresser quelques critiques à ces deux éminents collègues et amis, mais c'est le jeu.

Le parti de Levin fut de revenir à la Boukhârâ des années trente, lorsque les musiciens de fête (*sāzanda*) se produisaient sans micros (*mikrofon*), sans accordéon (*garmon*), synthétiseurs (*sintesayzer*), chambre de réverbération (*ekho*), et même sans aucun instrument mélodique (*tār*, *rabāb*, *ghijak*), seulement avec une

voix déterminée et un tambourin énergique. Difficile d'animer une fête dans ces conditions, difficile aussi à faire passer en disque, hors de la présence magnétique et joviale de Tohfa Khān, loin des frou-frous de ses danseuses vêtues de soie chamarrée... A tout prendre, je préfère la version 1992, *live* et même *hard*, avec synthé, démultiplication des percussions et haut-parleurs crevés qui diffusent l'ambiance de fête dans les ruelles alentour. On aurait pu marchander, disons, au moins un orchestre de quelques instruments «orientaux», pour étoffer le chant...

Le parti pris de S. Zeranska-Kominek fut de respecter le volume et la «balance» réelle entre les voix décapantes des ménestrels et le gazouilli imperceptible du *dotār*. Y avait-il des problèmes techniques? (Sur une photo, le micro est placé à hauteur de la bouche et loin de l'instrument, ce qui devient encore plus gênant dans les pièces en solo). Sinon pourquoi tenter de rendre l'ambiance de la yourte, sans l'odeur âcre du feu de bois et les lourdes senteurs de la laine brute? Pourquoi rechercher l'authenticité du son, alors qu'on a de toute façon abstrait la musique de son contexte et de son ambiance, qu'on a découpé la performance en plages indexées, que l'on passe d'une fête Boukharienne à une cantillation de la Torah, du Zohar, puis du Coran? Pourquoi livrer un son brut, sec, du type input-output, alors que les musiciens eux-mêmes sont avides de dopages acoustiques (amplification, balance, écho, vibrato, etc.) ou au moins épris du beau son. Que signifie le souci de vérité lorsqu'il s'agit d'art (même si le label musique d'art est parfois impropre)? Je citerai seulement un contre-exemple: le grand santuriste persan Madjid Kiâni a fait placer, déplacer et changer les micros du studio d'OCORA durant quatre heures, avant d'obtenir le son qui lui plaisait. Evidemment lorsque le disque est paru, un critique soit-disant musical a objecté que le son n'était pas authentique! Tout simplement parce que pour la première fois il entendait le santur *comme l'entend l'interprète lui même* (qui a les oreilles à vingt centimètres de la caisse) et non du fond d'une chapelle romane. De même, quel *bakhshy* ne souhaite-t-il pas que son instrument sonne un peu plus fort, ou mieux? J'en ai d'ailleurs fait l'expérience: ils préféraient jouer sur mon *dotār*.

Assez pour les critiques. Ces disques ont tous leur mérite et leur intérêt. Dowlatmand est un bon chanteur et la musique tadjik a beaucoup de charme pour des oreilles occidentales: rythmes à 4, 5, 6 et 7 temps, gammes diatoniques, mais aussi chromatisme mystérieux, instruments variés, textes émouvants en persan classique.

Faire revivre l'ambiance musicale de l'ancienne Boukhârâ était une idée originale et louable, une idée non seulement musicologique mais musicale. Perestroïka oblige, l'auteur s'est échappé des conservatoires et stations de radio qu'il hantait depuis bientôt vingt ans et qui occultaient les aspects fondamentaux des pratiques musicales; avec son complice O. Matyakubov, il s'est glissé dans la vie sociale et spirituelle intime d'une ville-mythe. Ils projetaient d'en tirer une cassette et de la distribuer là-bas pour que les gens oublient le kitsch de la «(third) world music» et sachent ou se rappellent «comment cela sonnait autrefois». Cela ressemble un peu à ces vielles cartes postales jaunies des bazars orientaux. (Il y a des nostalgiques des bazars anciens mais aussi des partisans des

bazars nouveaux, avec néons fluos, haut-parleurs, enseignes en couleur, etc.). Il a enfin réussi à montrer «comment l'amalgame culturel de Boukhârâ est exprimé dans la mise en commun des genres et styles musicaux, des langues et des textes des différentes entités culturelles de la cité». (On se convaincra de cette richesse culturelle supra-nationaliste, en découvrant une autre facette de cette musique à travers le disque *Shahsmaqam. Music of Bukharan Jews in Brooklyn.* 1991, Compiled and annotated by Ted Levin, Smithonian/Folkways, F 40054.)

Quant aux *bakhshy* turkmènes, ils sont, comme d'habitude, hautement professionnels et compétents, authentiques, pathétiques, raffinés et rudes, envoûtants, envoûtés et quelque peu chamanisants (Slawomira Zeranska-Kominek l'a bien expliqué). Sans doute y en a-t-il des grands et des plus grands encore, mais comme musicien, je ne me permettrai pas de juger des maîtres de cette classe (leur portrait aussi inspire le respect), ou de dire que telle plage est supérieure à telle autre. L'important est déjà qu'ils sont plusieurs, représentant des écoles et des styles différents, et qu'il ne s'agit pas du concert du *bakhshy* X-oghly donné un soir à Paris. Quoique, maintenant que ce disque existe, on pourrait songer, à l'occasion... Mais alors, un tout grand, et avec un auditoire de Turkmènes au premier rang...

Jean During

Le GREM et «l'aventure du monde par les sons»

Le GREM est le «Groupe de Recherches et d'Etudes des Musiques». Crée depuis une dizaine d'années, il est devenu aujourd'hui une société de production audiovisuelle qui s'«efforce de promouvoir les musiques traditionnelles du monde, à travers des éditions de très grande qualité tant par le choix musical que par la mise en œuvre de techniques d'avant-garde dans le traitement du son et de l'image».

Cette citation extraite de la plaquette publicitaire du groupe donne le «ton» sur les objectifs que se fixe le GREM: Utiliser les meilleures techniques audiovisuelles actuelles pour la conservation des documents sonores et visuels des traditions musicales du monde qui, notamment pour celles en voie de disparition, seraient le «dernier regard de notre société pour ces expressions de créations culturelles originales».

Tous les enregistrements sont effectués sur le terrain par Xavier Bellenger qui refuse le déplacement des musiciens en studio. Ceux-ci sont choisis en fonction de leur représentativité musicale au sein de leur culture. Le GREM rejete les musiques dites «interprétatives», ce qui nous renvoie à un intéressant débat sur les rapports entre musique collective et musique individuelle. Ainsi, contrairement à la collection ASPIC dirigée par Carlos Argudedas, dont nous avions eu l'occasion de parler dans le numéro 4 des *Cahiers*, Xavier Bellenger et son équipe privilégient les enregistrements de terrain par rapport à ceux réalisés en studio où la

bazars nouveaux, avec néons fluos, haut-parleurs, enseignes en couleur, etc.). Il a enfin réussi à montrer «comment l'amalgame culturel de Boukhârâ est exprimé dans la mise en commun des genres et styles musicaux, des langues et des textes des différentes entités culturelles de la cité». (On se convaincra de cette richesse culturelle supra-nationaliste, en découvrant une autre facette de cette musique à travers le disque *Shahsmaqam. Music of Bukharan Jews in Brooklyn.* 1991, Compiled and annotated by Ted Levin, Smithonian/Folkways, F 40054.)

Quant aux *bakhshy* turkmènes, ils sont, comme d'habitude, hautement professionnels et compétents, authentiques, pathétiques, raffinés et rudes, envoûtants, envoûtés et quelque peu chamanisants (Slawomira Zeranska-Kominek l'a bien expliqué). Sans doute y en a-t-il des grands et des plus grands encore, mais comme musicien, je ne me permettrai pas de juger des maîtres de cette classe (leur portrait aussi inspire le respect), ou de dire que telle plage est supérieure à telle autre. L'important est déjà qu'ils sont plusieurs, représentant des écoles et des styles différents, et qu'il ne s'agit pas du concert du *bakhshy* X-oghly donné un soir à Paris. Quoique, maintenant que ce disque existe, on pourrait songer, à l'occasion... Mais alors, un tout grand, et avec un auditoire de Turkmènes au premier rang...

Jean During

Le GREM et «l'aventure du monde par les sons»

Le GREM est le «Groupe de Recherches et d'Etudes des Musiques». Crée depuis une dizaine d'années, il est devenu aujourd'hui une société de production audiovisuelle qui s'«efforce de promouvoir les musiques traditionnelles du monde, à travers des éditions de très grande qualité tant par le choix musical que par la mise en œuvre de techniques d'avant-garde dans le traitement du son et de l'image».

Cette citation extraite de la plaquette publicitaire du groupe donne le «ton» sur les objectifs que se fixe le GREM: Utiliser les meilleures techniques audiovisuelles actuelles pour la conservation des documents sonores et visuels des traditions musicales du monde qui, notamment pour celles en voie de disparition, seraient le «dernier regard de notre société pour ces expressions de créations culturelles originales».

Tous les enregistrements sont effectués sur le terrain par Xavier Bellenger qui refuse le déplacement des musiciens en studio. Ceux-ci sont choisis en fonction de leur représentativité musicale au sein de leur culture. Le GREM rejete les musiques dites «interprétatives», ce qui nous renvoie à un intéressant débat sur les rapports entre musique collective et musique individuelle. Ainsi, contrairement à la collection ASPIC dirigée par Carlos Argudedas, dont nous avions eu l'occasion de parler dans le numéro 4 des *Cahiers*, Xavier Bellenger et son équipe privilégient les enregistrements de terrain par rapport à ceux réalisés en studio où la

musique peut être dénaturée car elle est extraite du contexte ethnomusicologique dans lequel elle est produite. Leur préférence va aux « musiquants » plutôt qu'aux « musiciens », ce qui implique d'aller sur le terrain, d'enregistrer les musiquants dans leur milieu, si possible *in situ*, de se mettre à la place du demandeur. Les techniques les plus modernes du son sont utilisées tant pour les enregistrements que pour la réalisation des disques.

Depuis 1983, le GREM a produit une vingtaine de disques, mais nous ne présentons dans ces colonnes que ceux édités dans la collection « l'Aventure du monde par les sons », qui comporte à ce jour huit références dont un CD vidéo dénommé « ethnoclip ». Ces « ethnoclips » dont le GREM cherche à développer la production sont des films qui veulent montrer en quelques minutes une musique particulière ainsi que sa mise en jeu par l'instrumentiste, dans sa relation avec l'environnement. Point de paroles, la musique seule sert de fond sonore. Le GREM produit des disques de musiques traditionnelles de toutes les parties du monde. Notons toutefois qu'à ce jour, trois CD sont consacrés à l'Amérique latine.

Madagascar: panorama musical. Documents recueillis par Xavier Bellenger et Michel Domenichini. 14 plages : vièle, cithares, viole, luth,... 1 CD G 89O8 (1989).

Marovany / Valiha: Madagascar. Musique de cithare sur caisse et tubulaire. Enregistrements audionumériques et photos : Xavier Bellenger. Commentaires : Michel Domenichini, Ramiaramanana. 1 CD G 7507 (1985).

Kevrenn Alre. Musique bretonne traditionnelle et nouvelle. Enregistrement digital par Denis Vanzetto et Xavier Bellenger. 1 CD G 9002 (1990).

Musique et chants de tradition populaire: Mongolie. Voix diphoniques et musique instrumentale. Livret et enregistrements : Xavier Bellenger. 1 CD G 7511 (1986).

Maloya. Ile de la Réunion : Film de 6 mn autour de l'arc musical et de la danse *Maloya*. Enregistrements Xavier Bellenger et Michel Domenichini. Coproduction avec La Sept. Ethnoclip / 1 CD Video. G 7501 (1991).

Les 3 CD concernant l'Amérique latine retiendront tout particulièrement notre attention dans cette rubrique. Deux d'entre eux sont consacrés à la musique traditionnelle des Andes et plus précisément à la musique pour ensembles de flûtes caractéristiques des hauts plateaux andins : *quenas*, flûtes de Pan, flûtes traversières et *mohoceños*.

Ayarachi et Chiriguano: Peru. Enregistrements et texte : Xavier Bellenger en collaboration avec Thierry Saignes. 1 CD G 7501 (1983/1986).

Les musiques *ayarachi* et *chiriguano* sont jouées et dansées par les deux grandes communautés linguistiques des Andes, les Quechua et les Aymara. Précisons que le terme *ayarachi* se réfère à une musique et non à une ethnie ou une communauté. Mais comme souvent dans les Andes, le terme peut renvoyer aussi bien aux groupes de musiciens, qu'aux flûtes ou à la danse ou aux trois en même temps, selon les cas.

Celle-ci est executée par des Indiens quechua lors des cérémonies liées à la terre nourricière et à la mort. La racine *aya* signifie en quechua «cadavre, corps d'homme mort»[1]. Selon Felix Alvarez (1990), l'origine de la danse pourrait venir de l'époque où quelques familles de la noblesse inca fuyant les conquistadors trouvèrent refuge dans la Cordillère de Paratía, actuellement zone de Lampa, département de Puno, où Xavier Bellenger a enregistré cette superbe musique, qui confine au lugubre.

En général, la danse est exécutée par des musiciens qui jouent en même temps la *zampoña* et le tambour, tout en continuant à danser. Tout au long de l'enregistrement, on retrouve les sauts d'octave et les quartes descendantes qui se répètent de façon lancinante: Mi2 – Mi3/Si3 – Si2. Si les intervalles de quarte, de quinte et d'octave sont les plus répandus dans les orchestres andins de flûte de Pan, leur insistance particulière dans les pièces musicales enregistrées et leur répétition systématique ainsi que le tempo très lent adopté par les musiciens sont peut-être significatifs du profond sentiment de tristesse dont cette musique est empreint.

Différente est la seule pièce *ayarachi* jouée par un ensemble de *quenas*, dont la mélodie possède par ailleurs la particularité de distribuer de façon égale les notes de l'échelle pentatonique de type Do Ré Fa Sol La[2], sans que l'une ou l'autre apparaisse avec une plus grande fréquence. Ce groupe de *quenas* est remarquablement homogène et renvoie symboliquement à une cohésion sociale très forte du groupe. Les voix de femmes très aiguës qui ponctuent chaque phrase par une longue plainte descendante, accentuent la force émotionnelle de cette musique et le sentiment tragique qu'elle inspire.

Les deux dernières pièces enregistrées sont consacrées à la musique dite «*chiriguano*», joués dans le cas présent par des groupes de musiciens aymaras situés près de la région où furent enregistrées les pièces précédentes, non loin du lac Titicaca, dans le district de Huancane (Dpt. de Puno). Les indiens Chiriguano étaient réputés parmi les plus belliqueux des peuples amérindiens. Garcilaso de la Vega (1960) affirme qu'ils mangeaient non seulement la chair de leurs ennemis, mais également celle des leurs qui venaient à mourir. D'origine guarani, ils auraient commencé leurs incursions vers les Andes au cours de la fin du XVe siècle. On sait que des combats répétés et sanglants les opposèrent aux troupes de l'Inca dont ces derniers se tirèrent, du reste, non sans mal. Selon T. Saignes (1986), l'Inca, pour châtier les envahisseurs venus des basses-terres, aurait mis à mort deux cents d'entre eux en les exposant sur les sommets enneigés. Ce sont ces combats qui sont représentés symboliquement dans la compétition musicale opposant les groupes de musiciens. Ces festivités ont lieu une fois par an, le 3 mai, jour de la Sainte-Croix. Les musiciens de diverses communautés se réunissent et s'affrontent en se répartissant en deux groupes. Sans cesser de jouer des flûtes de Pan, chaque groupe court pour essayer d'encercler le groupe adverse et l'obliger à jouer sa propre musique. Plusieurs centaines de musiciens peuvent

---

[1] Dictionnaire kechwa-Castillano. *Cf.* bibliographie.

[2] Mode IV dans la classification de Brăiloiu pour la place du pycnon Fa Sol La.

ainsi être présents. Selon l'auteur du CD, il y en avait cinq cents le jour de l'enregistrement. Notons qu'il existe des «*bailes chiriguanos*» dans d'autres endroits des Andes joués par des Indiens quechua, et dont la structure musicale est proche de la musique chiriguano jouée par les Indiens Aymara[3]. Ces masses sonores énormes qui s'entrechoquent procurent à l'écoute un effet tout-à-fait singulier, d'autant plus que la prise de son de ces musiques est excellente et rend très bien compte de la densité musicale de ces ensembles d'aérophones caractéristiques, par leur volume et leur couleur, des Andes péruviennes et boliviennes. Par ailleurs, la symbolique du combat de l'«*enfrentamiento*» (n° 10) dans lequel les sons des flûtes se heurtent violemment est bien rendu par l'enregistrement.

En revanche, les pièces de musique ayarachi sont peu variées. Est-ce dû à la musique elle-même? Bellenger prend le soin de nous dire que le répertoire de chaque groupe dépasse rarement une douzaine de pièces; nous aimerions en savoir davantage à ce sujet. Le livret, en effet, n'aborde pas certains aspects de cette musique qui pourtant nous paraissent importants. La musique ayarachi, qui semble s'identifier à un groupe d'instruments, possède-t-elle d'autres éléments signifiants? Existe-t-il un certain type de mélodies ayarachi? De même, concernant la musique chiriguano, nous aurions aimé avoir plus de détails sur les hommes qui jouent et sur les conditions dans lesquelles se pratique cette musique dont nous savons par ailleurs qu'elle est également une danse[4]. Certaines précisions organologiques que contient le livret (taille et nom des instruments en langues indiennes) auraient peut-être pu être écartées au bénéfice de ces éléments manquants, surtout pour une publication destinée à une large audience.

Bolivia: Larecaja & Omasuyos. Enregistrements: Xavier Bellenger; textes: Xavier Bellenger et Thierry Saignes. 1 CD G 8901 (1989).

Avec l'autre CD consacré à la musique des Andes, nous passons sur la rive bolivienne du lac Titicaca. Il s'agit de musiques jouées par des Indiens Aymara de deux districts du Département de La Paz, enregistrées dans la communauté indienne de Tambocusi où eurent lieu des rencontres musicales entre divers villages.

Cette excellente anthologie de musique aymara «en situation», nous donne un panorama bien choisi de différents genres musicaux pratiqués par les Indiens Aymara de cette région de Bolivie. Les prises de son sont excellentes. L'intérêt de ces enregistrements, souligné par les auteurs, est de nous faire écouter des musiques de communautés qui, installées dans des vallées encaissées, ont pu protéger leurs coutumes et leurs musiques, alors qu'elles ont tendance à disparaître ailleurs.

On retrouve la musique chiriguano dont la parenté s'établit clairement avec celle du Pérou et figurant sur l'autre CD. L'origine guerrière de la musique est symbolisée par une peau de jaguar dont se revêtent les musiciens comme le

---

[3] *Cf.* M.P. Baumann. p. 29 du livret. *Cf.* discographie.

[4] *Cf.* la remarquable étude d'A. Valencia: *Los Chiriguanos de Huancané.*

montre la belle photo de couverture, qui ne précise d'ailleurs pas de quelle danse il s'agit.

Les danses *khena-khena* sont également nombreuses dans le département de La Paz. Les groupes de danses se réfèrent à une danse, qui, à l'époque du *Tawantinsuyu*, était guerrière. C'était la danse choisie pour donner courage aux guerriers avant la bataille. Notons qu'il existe au Pérou des danses *khena-khena* à caractère satirique qui sont accompagnées par des flûtes *quenachos*[5]. L'intérêt des cinq enregistrements de cinq communautés indiennes est qu'ils ont rendu possible l'analyse des différences et des ressemblances de la musique *khena-khena*.

Deux musiques *auqui-auqui* sont représentées dans le CD qui nous permettent d'entendre un troisième type de flûtes: les flûtes traversières. Cette danse, également pratiquée au Pérou est aujourd'hui burlesque. Elle aurait été seigneuriale à l'époque de l'Inca. Selon A. Paredes Candia (1984), *auqui* signifie «père» ou «monsieur» et non «vieillard» comme pourraient le laisser croire les personnages âgés et barbus de la danse. A partir de la conquête, le costume, qui représente une copie parodique de l'habit espagnol, a été adopté, et la danse changea alors de sens, surtout lorsqu'après l'insurrection de Tupac-Amaru au XVIIIe siècle, les autorités espagnoles interdirent l'usage des vêtements traditionnels ainsi que de tout ce qui pouvait avoir des réminiscences inca.

Les rires de l'assistance que l'on entend distinctement dans l'un des deux enregistrements rendent la fête musicale plus présente à l'auditeur.

Concernant le livret, et malgré les précieux renseignements que nous apportent Saignes et Bellenger sur l'ethnohistoire andine, nous manquons de précisions quant aux circonstances des enregistrements, aux hommes, et surtout aux fêtes elles-mêmes: Comment se déroulent-elles? Quel contenu ethnomusicologique ont les rencontres musicales de Tambocusi. Qui les organisent?

Enfin, ces disques d'«anthologie de la musique des Andes» mériteraient de meilleures illustrations. Ces bonnes productions discographiques seraient mieux servies par des dessins plus soignée des instruments enregistrés. A cet égard, quelques photos de musiciens ou d'instruments comme celle figurant au dos du CD remplaceraient avantageusement les mauvais dessins du livret sans pour autant prendre plus de place.

En résumé, et malgré quelques réserves concernant les livrets, ces deux disques de musique traditionnelle des Andes sont de très bonne qualité, et devraient pouvoir servir de contre-feu à toutes les tentatives de «néo-folklore» dont l'Europe a été assaillie depuis une trentaine d'années et qui ont fini par détourner le public européen des musiques traditionnelles d'Amérique latine. Au delà des modes, ces musiques restent authentiques et, pour beaucoup d'entre d'elles, inconnues du grand public.

---

[5] *Cf.* biblio.: F. Paniagua Loza (1981).

Amazonia: musiques, chants et paysages sonores. Enregistrements audionumériques: Xavier Bellenger/Denis Vanzetto. Réal.: X. Bellenger. 1 CD G 9112 (1991).

Le troisième CD de la collection GREM consacré à l'Amérique latine propose des enregistrements originaux. C'est en effet, l'univers sonore des sociétés amazoniennes qui est ici recréé. L'univers musical des hommes, mais aussi l'univers des sons de la forêt tropicale, les seconds servant de fond sonore aux premiers.

Quatre ethnies des basses-terres du Pérou et de l'Equateur sont ici représentées. Ashaninka (arawak), Aguaruna, Shuar et Ashuar (Jivaro).

Il n'est pas superflu de revenir sur la situation très précaire que vivent ces ethnies à cause des phénomènes de déforestation accélérée – depuis 1945, quarante pour cent de l'ensemble des forêts tropicales a disparu dans le monde – et d'intégration plus ou moins forcée au mode de vie occidental pour les populations locales. Rédigé en collaboration avec plusieurs organismes associatifs de protection de la nature, ce disque compact est placé sous le signe de « musiques et environnement ». Il est conçu comme une sorte d'hommage rendu à l'univers sonore de la forêt et de ceux qui l'habitent, aujourd'hui, l'un comme l'autre gravement menacés. Notons également que les enregistrements ont été réalisés en collaboration avec les Fédérations indigènes: une autre originalité qui méritait d'être soulignée.

Dans ce CD, les sons de l'eau et de la voix dominent largement. Sur le « bruit de fond » de la forêt, les voix humaines prennent toute leur ampleur, comme les rhombes et arcs musicaux qui constituent l'essentiel de l'univers sonore de ces ethnies. L'ensemble des ces sons naturels et humains et la polyphonie qui en résulte donnent un résultat tout-à-fait intéressant, même si parfois les superpositions sonores peuvent paraître un peu artificielles. Parmi les vingt-et-une plages que comporte le CD, il faut remarquer l'enregistrement du sifflet sur fil (plage 1), et surtout du rhombe (plage 3) qui est un instrument assez rarement enregistré, de l'arc musical (plages 12 et 13) et enfin le chant de femme (plage 10).

Notons encore une fois la remarquable qualité technique des enregistrements. Par contre, le livret nous paraît un peu succinct et ne permet pas de pénétrer réellement l'univers musical des Amérindiens des basses-terres. Les renseignements relatifs à chaque plage sont beaucoup trop descriptifs et extérieurs. Ainsi (plage 9) « chant qui relate les efforts d'un jeune homme pour séduire une célibataire ». Les illustrations qui émaillent le livret sont agréables, mais nous leur aurions préféré des dessins plus précis ou des photos nous montrant les créateurs de cet univers sonore comme celle qui figure à la fin du livret.

En conclusion, mis à part ces réserves plus ethnomusicologiques que musicales ou techniques, trois excellents CD sur les musiques amérindiennes qui soulignent la vitalité de ces cultures.

A l'heure où l'anniversaire du cinquième centenaire de la découverte des Amériques est médiatisé à grand bruit avec toutes les ambiguïtés que la célébration d'un tel événement implique, il est bon que ne soit pas seulement mis en avant la vision du vainqueur mais également celle de ceux qui, cinq siècles après, ne sont toujours pas vaincus.

Michel Plisson

Bibliographie

ALVAREZ Felix, FIERRO Martin, RONCAL Odar
1990 «*Danzas tipicas del Peru*». Lima. Video Impres S.A.

GARCISALO DE LA VEGA Inca
1960 «*Comentarios reales de los Incas*+. Livre 7 Chap. 17. Ediciones de la Universidad del Cuzco. Cuzco. Pérou.

GUARDIA MAYORGA Cesar
1967 *Diccionario kechwa-castellano*. Ediciones «Los Andes». Lima.

METRAUX Alfred
1963 *Handbook of South Americans* Indians. Vol. 3: *The tropical forest tribes: Tribes of the eastern slopes of the bolivian Andes: Chiriguano and Chane*. p. 465 et suiv. New-York: Cooper square publishers, inc.

SAIGNES Thierry
1985 «La guerre contre l'histoire: les Chiriguanos du XVIe au XIXe siècle». *Journal de la société des Américanistes*, LXXI.
1986 *L'Inca, l'Espagnol et les sauvages: rapports entre les sociétés amazoniennes et andines du XVe au XVIIe siécle*. Paris: Editions Recherches sur les civilisations.

VALENCIA CHACON Américo
1981 «Los Chiriguanos de Huancané». *Boletin de Lima* 12: 35-43; 13: 46-56; 14: 23-29.
1982 «jjaktasiña irampi arcampi/El dialogo musical: técnica del siku bipolar». *Boletin de Lima* 22: 8-21.

PANIAGUA LOZA Felix
1981 «Glosas de danzas del altiplano peruano». Boletin de Lima 15: 43-60; 16-17-18: 20-32.

PAREDES CANDIA Antonio
1984 *La danza folklorica en Bolivia*. La Paz: Editorial Gisbert y cia.

Discographie

«*Bolivien: Musik im Andenhochland*». Deux disques 33t./30 cm et un livret de 40 pages accompagné de photos. Enregistrements et commentaires Max Peter Baumann. Collection du Museum für Völkerkunde de Berlin. MC 14, 198?.

adem.ch
ateliers d'ethnomusicologie

Le VIIIe Séminaire européen d'ethnomusicologie, Genève, septembre 1991
Author(s): Keith Howard
Source: *Cahiers de musiques traditionnelles*, Vol. 5, musiques rituelles (1992), pp. 325-336
Published by: Ateliers d'ethnomusicologie
Stable URL: http://www.jstor.org/stable/40240149
Accessed: 07/05/2010 17:36

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of JSTOR's Terms and Conditions of Use, available at http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp. JSTOR's Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the JSTOR archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the publisher regarding any further use of this work. Publisher contact information may be obtained at http://www.jstor.org/action/showPublisher?publisherCode=atelethno.

Each copy of any part of a JSTOR transmission must contain the same copyright notice that appears on the screen or printed page of such transmission.

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Ateliers d'ethnomusicologie is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Cahiers de musiques traditionnelles.*

http://www.jstor.org

RENCONTRES

Le VIIIe Séminaire européen d'ethnomusicologie, Genève, septembre 1991*

Le Séminaire européen d'ethnomusicologie (SEEM) traverse un moment crucial de son histoire. Créé en 1981 à Belfast pour et par des ethnomusicologues professionnels, il fut d'abord présidé par feu John Blacking. Une première rencontre des membres fut organisée en 1983 à Cologne; depuis 1985, des réunions annuelles se sont tenues respectivement à Belfast, Londres, Paris, Tuczno/Pologne, Sienne et Berlin.

Organisée en septembre 1991 par les Ateliers d'ethnomusicologie au Centre de conférence de Bossey près de Genève, la huitième rencontre annuelle du SEEM réunit une centaine de participants venant des pays suivants: Allemagne, Autriche, Belgique, Biélorussie, Canada, Danemark, Espagne, États-Unis, France, Géorgie, Grande-Bretagne, Israël, Italie, Kazakhstan, Lettonie, Ouzbekistan, Pays-Bas, Pologne, Roumanie, Russie, Suisse et Ukraine. Le séminaire traita de cinq thèmes: les approches ethnomusicologiques de la polyphonie, l'esthétique, les méthodes de terrain, la Chine et l'Extrême-Orient, et le rôle de l'ethnomusicologie dans la société moderne. Pour la première fois depuis Belfast en 1985, afin de rappeler aux participants que l'ethnomusicologie ne peut jamais se borner à une recherche purement historique et scientifique, Genève avait prévu des manifestations «non scientifiques», en montrant un film de Blacking et en organisant des concerts avec des interprètes originaires du Burkina Faso, des pays andins, de Suisse, de Chine, du Japon et de Corée.

Depuis 1981, le règlement du SEEM relatif à l'admission de nouveaux membres s'est assoupli, les étudiants et ceux qui se meuvent à la périphérie de la discipline étant maintenant admissibles. Bien qu'il fût à ses débuts une association informelle, le SEEM a atteint une dimension qui exige la création d'un comité, quelle que soit sa structure. La nécessité d'une transformation hiérarchique sem-

---

* Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

ble admise par la plupart des membres, mais la mort de Blacking en janvier 1990 priva le Séminaire d'un leader charismatique. Or l'ethnomusicologie s'est développé diversement selon les pays. C'est seulement par une transformation structurelle permettant d'accommoder chaque perspective ethnomusicologique que le SEEM pourra faire rayonner la discipline en Europe. Essentiellement, le SEEM est appelé à fonctionner comme l'équivalent européen de la *Society for Ethnomusicology*, d'obédience américaine. Voilà qui figurait déjà dans la conception originelle de Blacking. En effet, il insistait, en tant que président de la *Society for Ethnomusicology* au début des années 1980, sur le fait qu'elle devait principalement servir les intérêts des chercheurs américains (Blacking, in Howard 1990: 200).

Pour consolider sa position, le SEEM doit lancer une publication régulière[1]. Et, forte d'une transformation dont il reste à déterminer les modalités, le SEEM devrait être à même de surmonter les périodiques régionaux par ses publications, en coordonnant les associations ethnomusicologiques nationales.

Mises à part les publications, comment le SEEM peut-il accroître son efficacité ? Je pense que, tout d'abord, les chercheurs européens devront s'engager autant, sinon davantage en faveur du SEEM que de la *Society for Ethnomusicology* ou de l'*International Council for Traditional Music* (ICTM). Ensuite, il nous faut quitter notre tour d'ivoire (une grande partie de la recherche ethnomusicologique reste confinée dans l'univers apparemment clos des universités européennes), afin de nous joindre à ceux qui, à nos portes, pratiquent une musique vivante ou savent l'apprécier. Ainsi pourrions-nous coopérer plus étroitement avec les médias et contribuer à façonner la perception que le public peut avoir des musiques venant du monde entier; ce qui signifie du même coup un plus grand rayonnement de notre discipline.

Le projet de transformation du SEEM va donc bien au delà de considérations relatives à l'admission de nouveaux membres. Il faut se rendre compte que dans la conjoncture musicale actuelle, les ethnomusicologues sont appelés à jouer un rôle politique. Les règles gouvernant les carrières universitaires ont changé. L'ancien point de vue, qui veut que les anthropologues (et donc les disciples de Blacking) demeurent des observateurs impartiaux, ne peut guère être défendu à l'heure actuelle: évoquons à ce sujet le dilemme ressenti face à une culture moribonde, dont Colin Turnbull parle dans *Un peuple de fauves* (1973); ou l'attitude colonialiste de nombreux chercheurs de terrain qui, il n'y a pas si longtemps, jetèrent les bases de notre discipline; ou encore les exemples d'abus de données anthropologiques cités dans le livre de J.A. Barne, *Who Should Know What?* (1979). Nous reconnaissons nos obligations morales envers les informateurs et les musiciens (même si nous n'agissons pas toujours comme si ces obligations devaient nous engager); nous commençons à mesurer notre responsabilité lorsqu'il s'agit d'éviter, dans la mesure du possible, de causer un préjudice per-

---

[1] L'assemblée générale de 1991 adopta à une nette majorité une motion donnant au conseil le mandat d'élaborer un projet de publication.

sonnel à nos audiences et à nos étudiants[2]. Ce que nous avons choisi d'étudier, ce que nous défendons dans notre enseignement et ce que nous publions – que ce soit sous forme sonore ou livresque – reflète nos jugements de valeur (jugements sur la qualité musicale, mais peut-être aussi sur le contexte de la musique).

Aujourd'hui plus que jamais, la musique passe par les mass médias, vis-à-vis desquels les ethnomusicologues montrent une certaine réticence. En effet, nombreux sont ceux qui critiquent les exigences de producteurs mus par des critères journalistiques ou mercantiles. D'autres ont découvert que la tentative de réaliser une émission qui soit satisfaisante pour les informateurs risque de ne pas servir les intérêts de notre propre société, ou n'atteint pas un large public. Beaucoup se méfient des projets commerciaux. D'autres pensent qu'ils pourront exercer une influence sur les décisions d'impresarios, ou arguent que les entreprises commerciales permettent d'en soutenir d'autres, sans buts commerciaux, qui portent à la connaissance publique des traditions musicales plus « authentiques ».

En 1981, l'année où le SEEM organisa sa première rencontre, l'*International Folk Music Council* (IFMC) devint l'*International Council for Traditional Music* (ICTM). Désormais, une certaine idée de la nature même de l'ethnomusicologie semblait assurée, du moins pour quelque temps. Or le concept de tradition – et, par voie de conséquence, celui d'authenticité – est trompeur. Avant 1981, des définitions possibles de « musique populaire » étaient l'objet de tortueux débats (*cf.* Elbourne 1976), visant le plus souvent à remettre en cause la définition provisoire adoptée en 1954 par l'ICTM :

> « La musique populaire est le produit d'une tradition musicale qui s'est développée grâce à la transmission orale. Les facteurs contribuant à forger la tradition sont : I) la continuité reliant le présent au passé ; II) la variation, produite de l'impulsion créatrice de l'individu ou du groupe ; et III) la sélection par la communauté, déterminant la ou les formes sous lesquelles la musique survit... Le terme ne recouvre pas la musique populaire composée, qu'une communauté reprend en tant que telle et sans y apporter de changement, car c'est le refaçonnage et la re-création de la musique par la communauté qui lui confère son caractère populaire » (Anon. 1955 : 23).

---

[2] Lors du débat, peu de cas spécifiques furent cités. Certains ethnomusicologues acceptent les défauts d'un disque comme celui de David Fanshawe, *African Sanctus* (Philips, 6558 001, 1975) : là, les musiciens locaux semblent ne pas avoir eu leur mot à dire sur le produit final, ni avoir obtenu leur part des redevances. [Citons toutefois un extrait de la critique de sa réédition en CD (1991) par Laurent Aubert, paru dans *Le monde de la musique* (151, 1992, p. 118), qui remet les choses en place : « ...ce bric-à-brac hétéroclite atteste les pérégrinations d'un habile chasseur de sons [...] Présenté autrement, il aurait fourni une documentation précieuse sur certaines traditions musicales d'Afrique orientale [...] Mais l'intention sous-jacente dérange : ne serait-il pas plus estimable, lorsqu'on a eu accès à de telles merveilles, de s'effacer devant ses découvertes ? » (n.d.l.r.)]. Nombreux sont aussi ceux qui se plaignent du contrôle que des festivals européens comme WOMAD et certains labels exercent sur la vente de la musique du tiers monde aux consommateurs européens, tout en en tirant des profits substantiels.

Les auteurs de ce texte, Cecil Sharpe et d'autres, étaient partis d'une conception inadéquate du processus du changement culturel; étant donné l'importance toujours plus grande que la «*world music*» revêt en Europe, une telle définition paraît fort naïve. Si la justification de notre recherche réside avant tout dans l'analyse de l'homme en tant que faiseur de musique, il nous faut persister à explorer les modes d'utilisation de la musique. Nous ne pouvons pas nous permettre de laisser notre propre goût musical altérer notre perspective. Au milieu des années cinquante, les mass médias étaient à peine présents; aujourd'hui ils sont l'agent principal de la transmission musicale à l'échelle mondiale. Pour assurer la pérennité de l'ethnomusicologie en tant que discipline, nous devons non seulement recourir à la tradition orale, morte ou en voie de disparition, mais encore élaborer des stratégies pour aborder les musiques que l'on entend aujourd'hui.

De nombreux genres appelés «fusion» ou, euphémiquement, «*world music*» ou «*world beat*», ont des origines qui ne sont pas étrangères à la notion de «tradition». En limitant notre angle d'approche à ce que nous percevons comme des formes «authentiques» ou «traditionnelles», nous opérons une sélection qui rappelle celle pratiquée par les musicologues travaillant sur la musique classique occidentale. Cela n'est pas digne de l'ethnomusicologie, qui seule s'occupe de tout l'univers de la musique:

> «[Nous aimerions] nouer des liens plus étroits entre les découvertes de l'ethnomusicologie et les préoccupations de la musicologie en général. Le compartimentage de la musicologie me semble être une tragédie. Je pense que Guido Adler n'a jamais souhaité un tel développement lorsqu'il s'est joint à Chrysander et Spitta pour fonder la Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft (1884) [...] Je crois que nous serons bientôt en mesure de supprimer le préfixe d'«ethno» dans ethnomusicologie. Nous aurons alors reconquis une musicologie unifiée, véritablement fertilisée par l'apport de l'ethnomusicologie» (Blacking, in Howard 1990: 199-200).

A Genève, une table ronde réunie autour du thème «Les applications de l'ethnomusicologie dans la société moderne» consacra une journée à ces questions. Le programme définissait le thème de la manière suivante:

> «L'extension des musiques dites traditionnelles au delà de leur contexte originel a enrichi la culture musicale de beaucoup; mais elle risque également d'engendrer des représentations erronées d'autres cultures et des pratiques musicales déformées».

L'idée du caractère déformateur des médias était largement répandue, et des jugements pseudo-scientifiques sur les «musiques dites traditionnelles» décourageaient tout examen du marché musical actuel.

Tout d'abord Robert Günther (Cologne), dans un exposé intitulé «L'ethnomusicologue dans la société contemporaine», se mouvait sinueusement entre des définitions démodées et la praxis musicale actuelle. Il commença en affirmant que l'ethnomusicologie ne détient ni stratégie ni objectif préétabli et que les ethnomusicologues établissent un lien entre producteur (=musicien) et

récepteur (= auditeur). L'ethnomusicologue est un médiateur appelé à mettre en œuvre son savoir-faire, sa compétence et sa personnalité d'« agent responsable ». Au début, Günther échappa à la politisation, en affirmant que la volonté du chercheur, « le fait qu'il manifeste un intérêt envers toute musique qu'il entend » était la clef pour atteindre ses objectifs. Derrière tout cela se profilait toutefois ce que Günther appelait un « point de vue personnel sur les conséquences de l'application ethnomusicologique », exigeant de porter un jugement sur l'authenticité et la tradition. Plus tard, Chérif Khaznadar, directeur de la Maison des cultures du mondes à Paris et membre du Comité pour les arts extra-européens (CAEE) explicita ce qu'il fallait entendre par un tel jugement, lorsqu'il évoqua les dangers que récèle la tendance actuelle à transformer la musique pour faciliter sa commercialisation. Khaznadar voit dans la «*world music*» une nouvelle forme de colonialisme ; étant donné que « les impresarios commerciaux sont surtout attirés par le sensationnel et l'exotique, et que le succès commercial est leur souci principal », la «*world music*» permet de vendre les vedettes de l'Orient « comme des petits pains ».

La question reste ouverte. Frans de Ruiter, directeur du Conservatoire de La Haye et, lui aussi, porte-parole du CAEE, avança qu'aucune ligne de démarcation n'avait encore pu être tracée entre musiques traditionnelles et genres contemporains. Il se demanda comment agir face aux formes adaptées : faut-il considérer un genre millénaire comme plus « authentique » que son équivalent vieux d'un siècle seulement ? En réponse, Frank Kouwenhoven (Leiden) ne voyait pas de problème à encourager à la fois la «*world music*» populaire et les genres régionaux « authentiques », moins accessibles ; il donna comme exemple la pratique des éditeurs de textes universitaires peu rentables, qui consiste à réaliser des bénéfices en publiant des livres de cuisine à succès. De Ruiter rétorqua qu'il n'y a pas de profit à tirer de l'art, et Peter Crowe (Bordeaux) renchérit sur les propos de Khaznadar : « D'abord nous avons pris leurs minerais, puis leur nourriture, maintenant nous leur volons leur âme ».

De toute évidence, c'est une question sujette à controverse, d'autant que les ethnomusicologues ne manquent sûrement pas de soutenir les cultures musicales et les musiciens avec lesquels ils travaillent. D'un côté, comme le dit Wim van Zanten (Leiden), les chercheurs peuvent aider les impresarios en Europe en leur recommendant des musiques et des musiciens locaux. Le Séminaire apprit que le CAEE voudrait même aller plus loin, en recourant à des musicologues indigènes afin d'assurer de bons choix (mais je doute qu'il existe beaucoup de musicologues indigènes sans idées préconçues). D'un autre côté, affirma de Ruiter, le CAEE savait que l'exportation de genres locaux exigeait une adaptation à l'oreille européenne. Ainsi discuta-t-il brièvement de solutions possibles à des problèmes comme la durée du concert, l'aménagement de la scène, voire l'intelligibilité ou l'accessibilité de musiques particulières (différences dans le système tonal, harmonisation, contenu religieux).

Citant le cas de musiciens mongols en tournée en Grande-Bretagne, Carole Pegg (Cambridge) proposa qu'à l'instar des médiateurs de Günther, les ethnomusicologues assument en partie la responsabilité de faciliter un échange. Il revien-

drait donc à l'ethnomusicologue de contrecarrer l'héritage colonialiste, en évitant de chercher à profiter des musiciens avec lesquels il travaille: «il faut que l'accueil d'interprètes transplantés dans un environnement qui leur est étranger, soit chaleureux et organisé avec soin»[3]. Cela parut tout à fait raisonnable aux participants, mais à y regarder de plus près, la chose est plutôt curieuse, car la nature de l'exercice ethnomusicologique consiste précisément à profiter de la musique d'autrui: les ethnomusicologues ont un emploi grâce à leur savoir et à leur expertise.

Sylvia Delorenzi-Schenkel (Lugano) défendit son rôle de médiatrice dans une communication intitulée «L'extension de la musique dite traditionnelle par les médias d'un côté, et par les enfants d'émigrants de l'autre». Elle offrit deux récits. Dans l'un elle décrivit comment les enfants suisses de diverses origines ethniques échangeaient des chansons. L'auteur suggéra, pour faciliter la compréhension interculturelle, d'enrichir tout cela par la transmission formelle d'informations d'ordre socioculturel. Le second récit était plus intéressant, car il tenait compte de diverses approches de la musique elle-même, soit de type ethnomusicologique, soit dans le cadre des mass médias. Depuis le milieu des années quatre-vingts, Delorenzi-Schenkel produit des émissions de «musique dite ethnique» pour la radio suisse-allemande. Ses propres objectifs – réaliser un programme spécial réunissant diverses musiques traditionnelles, susciter l'intérêt des auditeurs en les mettant au défi d'«ouvrir esprit et oreilles» – divergeaient de ceux des producteurs désireux d'introduire un nouveau style de programme comprenant de la musique exotique pour divertir un large public. Initialement, on était naïf de part et d'autre: les programmateurs n'avaient qu'une vague idée de la musique non occidentale, ne pouvant s'appuyer que sur un petit nombre d'enregistrements commerciaux; pour sa part, Sylvia était convaincue des avantages d'une multiplication d'univers sonores locaux et régionaux. L'utilisation qu'elle faisait d'enregistrements réalisés sur le terrain et de musiques aborigènes ne tarda pas à provoquer des controverses, les grands pontess des médias se plaignant que pareils enregistrements passaient à côté du large public.

Tout en admettant que son audience était peu nombreuse, Delorenzi-Schenkel défendit son choix en rappelant le courrier d'auditeurs enthousiastes. De nombreux participants à la séance sympathisaient avec elle, car des problèmes semblables se posent dans d'autres aventures tentées par des ethnomusicologues dans les mass médias. Mais je me demande pour combien de temps les ethnomusicologues incapables d'atteindre un large public pourront maintenir intacte leur intégrité. Je viens de réaliser pour la BBC deux émissions de radio sur la musique coréenne. L'une et l'autre seront probablement diffusées une fois, à un moment de faible écoute, puis elles tomberont dans l'oubli. Il est difficile de justifier le prix et l'effort que coûte chaque programme lorsqu'on le mesure, par exemple, à la popularité de l'émission hebdomadaire de Kershaw sur la «*world music*».

---

[3] Cité d'après le résumé de la séance no. 21 de la réunion.

Des collègues venus des anciens États est-européens énoncèrent un point de vue différent lors de la table ronde. Chacun d'eux adhérait au principe que l'ethnomusicologue est appelé à s'impliquer directement dans les décisions relatives à la qualité, à l'authenticité et à la nature des enregistrements ou des concerts; implicitement, chacun se sentait maintenant en mesure de réagir contre le totalitarisme (culturel) russe. Slawomira Kominek (Varsovie), avec l'exemple de la minorité lithuanienne en Pologne, affirma qu'au sein de la musique populaire, le chant et la danse sont utiles pour développer une nouvelle identité ethnique ou nationale. Mais elle releva que le «folklorisme musical» qui en résulte est stylisé et tend à accentuer l'exotique, car il simplifie les sons musicaux et les images symboliques. A partir de là, Zinaida Mozheiko (Minsk) émit un avertissement; de son point de vue, les tentatives visant à créer un environnement de «tradition authentique» risquaient d'entraîner une standardisation susceptible de porter atteinte aux images ethniques. Elle affirma que pareilles tentatives étaient souvent encouragées par des sponsors commerciaux désireux de rendre les prestations attractives plutôt qu'authentiques, et par des minorités isolées, car ces tentatives facilitaient la conservation de ce qui était ancien, tout en décourageant le changement économique.

Boris Avramets (Riga), en revanche, soutint que les matériaux folkloriques nationaux permettaient l'intégration des ethnies en un réseau global de liens culturels. Les ethnomusicologues pourraient contribuer à l'indépendance lettone en faisant revivre la musique ethnique et en en restaurant les contextes socioculturels. Anna Czekanowska (Varsovie) poursuivit dans la même veine, en avançant, à partir de son étude de l'éducation musicale étatique au Kazakhstan, que l'identification avec une culture musicale spécifique aide à découvrir l'ethnicité. Les mêmes problèmes se retrouvent à travers le monde entier: peut-être le moment et l'opportunité sont venus d'amener les ethnomusicologues de l'ouest et ceux de l'est à échanger leurs expériences et à élaborer des stratégies communes. Les intervenants ont bien fait ressortir l'urgence du problème, et nous avons effectivement un rôle à jouer dans la redécouverte des identités culturelles régionales là où la Russie a longtemps gouverné.

Un échange plus intense entre Européens occidentaux et orientaux au sein du SEEM donne lieu à de nouvelles approches et à de nouvelles méthodes. A Genève, dix-sept interventions venaient de collègues est-européens. Au delà des questions posées par la table ronde, on constata deux approches typiques qui s'opposaient – quoique jamais exclusivement – à la pratique habituelle des chercheurs ouest-européens.

Dans un cas, les musicologues indigènes associaient recherche et éducation, en vue d'étudier leur propre musique. Dans l'autre, des ethnomusicologues se vouaient, en tant que «scientifiques», à l'élaboration de théories globales, voire interculturelles sur la musique et l'identité. La première approche était suivie par Edisher Garakanidse (Tbilisi) dans sa communication sur les dialectes musicaux de Géorgie; par Ewa Dahlig (Varsovie) dont la communication sur la vièle polonaise, décrivant avec force détail comment les bourdons rythmiques homophones passent à l'hétérophonie, lança un défi aux théories des musicologues

polonais[4]; par Saule Utegaliyeva (Alma-Ata) qui traita de la polyphonie dans la musique des peuples turcs; enfin par Yelena Pushkaryova (Moscou) dans son étude des chants personnels des Nenet.

La seconde approche, d'ordre plus globale, adoptée par Izaly Zemtsovsky (Saint-Pétersbourg), Iosif Zhordania (Tbilisi), Helen Vassyltchenko (Moscou), Margarita Karatygina (Moscou) et d'autres, court néanmoins le risque de favoriser des images déformées de cultures particulières. En partant du terme grec d'*agon*, Zemtsovsky développa la notion d'antiphonie, considérée comme une forme de dialogue entonné. Affirmant que le langage plonge ses racines dans l'échange de sons, il montra les relations entre le chant et les termes désignant le conflit ou la bataille parmi les Turcs, Yakout, Roumains, Inuit, Slaves, Finnois, ainsi que dans les cultures méditerranéennes et moyen-orientales. La démonstration de Zemtsovsky ne faisait nullement référence à la notion, désormais rejetée, de diffusion; elle visait plutôt à décrire trois transitions possibles du chant monodique à la polyphonie, soit: les signaux, l'appel suivi d'une réponse, et la polyphonie intégrée. Or l'argument demeurait faible, d'abord parce que Zemtsovsky dit bien que les concepts de monodie et de polyphonie traduisaient une dichotomie hypothétique sans correspondance dans la réalité, et deuxièmement parce qu'il ne tint pas compte de la dimension émique de la question.

Zhordania proposa une vue plus évolutionniste du même thème. Il affirma que la plupart des groupes caucasiens pratiquaient des formes polyphoniques similaires, tout en se différenciant sur le plan religieux et linguistique; il en conclut que la polyphonie représente une forme d'expression fort ancienne ayant survécu aux processus migratoires – affirmation qui contredit les théories diffusionnistes: Curt Sachs aurait sûrement manifesté son désaccord. Zhordania justifia son interprétation par un recours à la génétique: conçevant, comme Zemtsovsky, le dialogue comme la base de la polyphonie, il le mit en rapport avec le développement du langage. Il déclara notamment que les Asiatiques ont acquis le langage articulé il y a 400 000 ans, ce qui expliquerait pourquoi les découvertes archéologiques font état d'un élargissement subit du volume du cerveau; les Caucasiens aurait suivi, il y a 100 000 ans à peine. Zhordania en déduisit que la polyphonie remonterait aux trois mille siècles supplémentaires vécus sans langage. Pour ma part, je rétorquerais que la primogéniture asiatique peut être datée, grâce notamment à la manipulation japonaise des données. Lors de la rencontre du SEEM en 1990, Max Peter Baumann tomba dans un piège semblable lorsqu'il démontra de manière convaincante (mais erronée?)

---

[4] Cette phrase explique pourquoi j'ai placé «scientifiques» entre guillemets. Je reconnais la volonté de certains d'affirmer le caractère scientifique de l'ethnomusicologie, mais j'estime que le jeu musical est un art. Nombreux sont encore ceux qui, comme Dahlig, souscrivent jusqu'à un certain point au principe de la bimusicalité en ethnomusicologie, qui remonte à Mantle Hood: pour eux, le jeu musical représente une part vitale de leur travail. John Blacking, qui était pianiste, aurait défendu l'art: il enseigna l'anthropologie et l'ethnomusicologie dans le cadre de la Faculté des Lettres à Belfast (Howard 1990: 195, 197).

que les Japonais étaient plus musicaux, car la sphère droite de leur cerveau était mieux développée (1990: 52-76, d'après Tsunoda 1985).

Karatygina aborda la problématique du genre musical, avec l'exemple des cultures nomades. A partir de l'hypothèse que le genre fonctionne comme le modèle des systèmes humains, elle présenta une «nouvelle» approche multi-disciplinaire dans laquelle il faut voir le genre comme un phénomène culturel entretenant des liens spécifiques avec l'organisation sociale, comme elle tenta de le démontrer en comparant diverses cultures musicales. Veit Erlmann (Berlin) critiqua cette théorie dans laquelle il ne voyait rien de particulièrement nouveau: l'analogie entre le genre et son contexte culturel aurait fait l'objet de nombreuses études en Amérique au cours des vingt dernières années; l'ouvrage d'Anthony Seeger, *Why Suya Sing* (1987), en étant un exemple parlant. Carole Pegg s'attaqua à la comparaison: Karatygina avait utilisé un exemple mongol qui n'est interprété que par un petit groupe occidental, et non pas par les Khalka dominant, comme elle l'affirmait; tout cela démontrait clairement combien il est nécessaire de tenir compte de l'ethnicité.

La communication de Vassyltchenko, visant à démontrer le rapport entre la voix et les instruments en tant que modes respectivement primaire et secondaire de la pensée musicale, était également compromise par des erreurs de détails. Vassyltchenko affirma que, sur le pourtour de la Méditerrannée et en Inde du Sud, les instruments étaient subordonnés à la voix. Ses exemples asiatiques avaient pour fonction d'illustrer la nature symbolique des instruments: on dit ainsi que les tambours chamaniques abritent des esprits animaux, que les pierres en Asie du sud-est renferment les mânes des ancêtres. Voilà des généralisations susceptibles d'être contredites par des exemples concrets. Mais Vassyltchenko ne tint pas non plus compte des perceptions étiques. Ainsi la place centrale de l'empereur dans la pensée chinoise était-elle laissée de côté en faveur de considérations saisonnières. En Corée, les termes d'origine chinoise relatifs à la musique de cour étaient présentés comme provenant du folklore indigène. A Java, le le terme de *gung* (pour gong) était dérivé selon un procédé fort complexe de *gunung*, montagne, sans considérer qu'il pourrait s'agir d'une onomatopée. Et Confucius, dont on dit qu'il passa sept ans à jouer un seul ton sur la cithare, était implicitement exclu de la démonstration par le commentaire suivant: «les instrumentistes ne deviennent jamais des héros culturels».

Je ne veux pas écarter d'emblée de telles théories générales. On peut attribuer leurs défauts en partie à l'univers théorique de la Russie[5], mais aussi au fait que les chercheurs russes avaient peu accès au terrain et à la littérature adéquate. Vu la disparition réelle des cultures minoritaires, il n'en convient pas moins de repenser, en Europe occidentale, le penchant pour l'étude détaillée d'une culture locale à l'encontre, précisément, de la perspective évolutionniste – penchant manifeste chez ceux qui se sont formés à l'anthropologique britanni-

[5] Un volume intitulé *Problems of Terminology in Asian, African and American Musical Cultures* fut publié à Moscou en 1990. Les communications présentées à Genève par Karatygina et Vassyltchenko puisent une bonne partie de leurs données dans les dix essais de ce volume.

que ou à la sociologie française. Les chercheurs ouest-européens ne sont pas encore parvenus à développer des théories musicales qui soient valables à l'échelle transculturelle. Or, quelle que soit la valeur intrinsèque de telles théories, il ne faut pas négliger les interrogations générales au profit de descriptions détaillées. Mais pour permettre à l'ethnomusicologue de se profiler comme animal politique, que ce soit en tant que médiateur, promoteur ou producteur dans les mass médias, il ne faut pas non plus que ces descriptions servent de base au traitement de questions générales[6]. Le défi le plus important que le SEEM doit actuellement relever consiste peut-être à jeter un pont entre la recherche de l'ouest et celle de l'est.

Deux communications peuvent ici servir d'exemple. L'une est due à Susanne Ziegler (Berlin) qui parla de son étude des enregistrements analytiques de polyphonies géorgiennes, réalisés dans les années trente sur trois phonographes parallèles par Gippius, Ewald et Emsheimer. En utilisant des exemples tirés de sa propre enquête de terrain en 1991 dans la région d'origine des chants, elle opposa l'ancien style (richesse des harmonies, indépendance des parties, éléments d'improvisation) au nouveau (mélodies et harmonies fixes, tonalité, manque d'individualité). Il aurait été intéressant de découvrir comment ses collègues géorgiens (Zhordania et Garakanidse) expliquent de telles différences mais, hélas, l'échange international au sein du SEEM était trop fragile pour favoriser pareille discussion.

La seconde communication à mentionner dans ce contexte est celle de Sylvie Bolle-Zemp (Paris), qui traita également des chœurs géorgiens, en comparant notamment les groupes traditionnels d'amateurs et les ensembles folkloriques contemporains. Elle fit mention de l'« illusion d'un vaste pool d'authenticité » et relata comment les amateurs locaux se trouvaient graduellement remplacés par des choristes qui imposaient aux chants une ornementation plus régulière, une intonation plus stable, des tempos plus rapides et, selon les directeurs des chœurs, une plus grande clarté. Dans une tentative de démontrer les mécanismes de transformation des représentations de la vie rurale, Bolle-Zemp offrit une comparaison entre la Suisse et la Géorgie. Bernard Lortat-Jacob (Paris) et Veit Erlmann lui rétorquèrent que la folklorisation implique une transformation en produit de consommation, si bien que chaque nation détient moins un héritage primitif qu'une ou deux réponses affirmant la capacité de résistance des gens au productivisme et, de ce fait, leur autonomie.

Les six communications présentées à la séance consacrée à la Chine et à l'Extrême-Orient illustrèrent une fois de plus la nécessité, dans le cadre de

---

[6] Un compte rendu récent de *A Commonsense View of All Music* critique Blacking pour s'être trop inspiré du cas des Venda : « il est inadmissible que dans un livre voué à un examen des fondements et des universaux musicaux, le matériau illustratif soit vendacentrique » (Josephson 1991 : 268). Je pense que la même remarque vaut pour les extraits de *Dancing* de Blacking, visionnés à Genève ; il s'agit d'une série de films réalisés pour la télévision d'Ulster, où Blacking semblait plus proche de ses matériaux africains que de la discothèque occidentale.

l'étude d'une région particulière, de ne pas perdre de vue les interrogations générales de l'ethnomusicologie[7]. La séance en question fut organisée par la Fondation européenne pour la recherche sur la musique chinoise (Chime). Cinq communications portaient sur la Chine: celles de Dai Xiaolian (Leiden), Frank Kouwenhoven (Leiden), François Picard (Paris), Jonathan Stock (Belfast) et Huang Bai (Leiden). La sixième, d'Ingrid Fritsch (Bonn), rassemblait de nombreuses informations actuelles et historiques sur les goze, musiciennes japonaises aveugles maintenant en voie de disparition. Bien conçu, l'exposé de Stock sur les techniques de construction du jeu de la vièle à deux cordes parut convaincant – ce qu'il n'était pas en réalité, car Stock contourna soigneusement deux préoccupations récentes des ethnomusicologues de Belfast: d'une part, l'étude menée par Blacking et Baily sur les mécanismes biologiques déterminant les techniques de modélisation et la construction mélodique du jeu instrumental; de l'autre, la représentation informatisée des types de modélisation selon Kippen. Quant à Kouwenhoven, qui présenta une composition unique de He Luding datant de 1934, *Cowherd's Flute*, il chercha à défendre son idée que « la plupart des compositeurs chinois n'ont pas réussi à trouver de solution satisfaisante dans leurs tentatives pour adopter la tonalité occidentale ». Or Kouwenhoven tenait pour vraie sa propre perception de la tonalité occidentale (illustrée malheureusement à l'aide d'une variante à cordes particulièrement romantique de la pièce en question), sans tenir compte de la manière dont les Chinois perçoivent le recours à des éléments musicaux occidentaux. Il négligea ainsi, à l'instar de nombreux intervenants est-européens, le point de vue émique. Ce problème, notamment dans le cas de la musique indonésienne, a récemment fait l'objet d'un débat impliquant Jody Diamond et d'autres dans *EthnoFORUM*. Pour ce qui est de la musique chinoise, il élargit le cadre des discussions qui eurent lieu en 1979, lors du Festival de musique orientale de Durham[8].

Pour conclure, si l'on peut, à juste titre, témoigner d'un rayonnement plus large de l'ethnomusicologie, celle-ci est encore loin de s'être établie comme discipline. En termes méthodologiques, de nombreux défis sont à relever par les Européens de l'ouest comme de l'est, en vue de la création d'une base commune et d'études particulières et détaillées enrichies par une perspective transculturelle. D'autre part, l'ethnomusicologie semble toujours confinée dans une position précaire, si l'on songe à son rôle dans l'université (voir le nombre de membres du SEEM n'ayant pas participé à nos rencontres depis plusieurs années) ou à son influence limitée sur la production de disques commercialisés et de pro-

---

[7] Il paraît qu'Amnon Shiloah (Jérusalem) et Jean During (Paris) ont su démontrer les avantages d'un angle d'approche plus serré. Malheureusement, l'organisation de séances parallèles m'empêcha d'assister à la présentation de ces communications consacrées à l'esthétique des musiques arabe et persane, ainsi qu'au débat animé qu'elles suscitèrent.

[8] *Cf.* Robert Provine, Fang Kun et Thrasher dans *Asian Music* 12(2)/1981.

grammes médiatiques. Il faut que les ethnomusicologues élaborent des stratégies pour agir efficacement comme médiateurs et promoteurs des cultures musicales. Répétons-le: l'élargissement du SEEM est bienvenu, mais le Séminaire doit œuvrer en faveur d'une transformation se concrétisant par l'établissement d'une structure organisationnelle et d'un programme précis, afin de permettre aux Européens de relever ensemble les défis qui se présentent à eux.

Keith Howard

Bibliographie

Anon.
1955 «Definition of folk music». *Journal of the International Folk Music Council* 7.

BARNES J.A.
1979 *Who Should Know What?* Harmondsworth: Penguin.

BAUMANN Max Peter
1990 «Das Ohr als Erkenntnisorgan: Prolegomenon zur Anthropologie des Hörens». In: *VIIth European Seminar in Ethnomusicology: Pre-publication of the Conference Papers.* Berlin: International Institute for Comparative Music Studies/Documentation/Abteilung Musikethnologie des Museums für Völkerkunde, p. 47-62.

ELBOURNE R.P.
1976 «The question of definition». *Yearbook of the International Folk Music Council* 7: 9-29.

HOWARD Keith
1990 «Un homme musical: entretien avec John Blacking». *Cahiers de musiques traditionnelles* 3: 187-201.

JOSEPHSON David
1991 «Review of John Blacking, 'A Commonsense View of All Music': Reflections on Percy Grainger's contribution to ethnomusicology and music education». *Ethnomusicology* 35(2): 263-68.

SEEGER Anthony
1987 *Why Suya Sing.* A Musical Anthropology of an Amazonian People. Cambridge: Cambridge University Press.

TURNBULL Colin
1973 *Un peuple de fauves.* Paris: Stock.

L'enseignement de l'ethnomusicologie en Europe. Un cours du Séminaire européen d'ethnomusicologie, Barcelone, avril 1992

Organisé par l'*Institut Català d'Antropologia* (ICA), un cours intensif d'ethnomusicologie a eu lieu à Barcelone du 28 au 30 avril 1992, donné par des spécialistes appartenant au Séminaire européen d'ethnomusicologie (SEEM). Son organisation a bénéficié de la collaboration de la *Diputació de Barcelona*, de la *Generalitat de Catalunya*, de la Fondation La Caixa et de l'Université de Barcelone.

Ce cours était en fait une expérience nouvelle au sein de la dynamique habituelle du SEEM. L'initiative en revient à Josefina Roma, professeur au Département d'anthropologie de l'Université de Barcelone, et à Peter Russell Crowe, Secrétaire général du SEEM qui, avec la collaboration des professeurs Geneviève Dournon, (Musée de l'Homme, Paris), Laurent Aubert (Musée d'ethnographie et Ateliers d'ethnomusicologie, Genève) et Jeremy Montagu (Université d'Oxford), conçurent le cours autour de deux axes principaux: « Qu'est-ce que l'ethnomusicologie ?» et « Le travail de l'ethnomusicologue », selon les expériences personnelles de chaque professeur invité.

Placée sous la responsabilité de Peter Crowe, la première session permit de délimiter le thème principal du cours: qu'est-ce que l'ethnomusicologie ? Sa présentation donna une bonne idée de l'ampleur du sujet, reflétée par les différentes tendances actuelles de l'ethnomusicologie dans une Europe en pleine mutation; l'importance du rituel dans le contexte socio-culturel, fonctionnel et esthétique de toute manifestation musicale apparut ainsi avec évidence. Une séance expérimentale d'écoute permit à l'assistance d'approfondir son approche du problème.

Dans la présentation de matériaux ethnomusicologiques recueillis par les orateurs, le champ de l'organologie eut une importance particulière grâce aux interventions de Geneviève Dournon et de Jeremy Montagu. Tous deux traitèrent, selon des points de vue différents, des méthodes de recherche organologique – localisation, étude, classification systématique, conservation et restauration des instruments – à partir de leur expérience respective, avec la Bate Collection d'Oxford pour Jeremy Montagu, et au Musée de l'Homme en ce qui concerne Geneviève Dournon. Les réflexions de cette dernière à propos de l'esprit qui anime – ou devrait animer – le travail de terrain et l'éthique qu'il convient d'y appliquer méritent d'être soulignées.

Laurent Aubert aborda le thème de la diffusion de l'ethnomusicologie en Europe. Grâce à son expérience de pédagogies inédites au sein des Ateliers d'ethnomusicologie et de publications spécialisées comme les *Cahiers de musiques traditionnelles*, son intervention mit en relief l'importance croissante acquise au sein de notre société par des musiques provenant de groupes culturellement définis, ainsi que les éventuelles influences mutuelles de ces musiques.

La partie plus directement liée au travail de terrain fut développée par Peter Crowe, qui parla notamment de sa collaboration avec les chercheurs indigènes

de Mélanésie dans le domaine de l'étude des rites locaux de l'abattage des porcs.

Le cours se conclut sur une table ronde, qui fut l'occasion de débattre la question du rôle des ethnomusicologues catalans dans le contexte européen; l'importance des échanges et des études comparées avec des cultures voisines ressortit clairement de ces discussions.

Le grand intérêt suscité par ce cours, premier de son espèce à Barcelone, et les espoirs qu'il a éveillés ont encouragé les institutions organisatrices à renouveler l'expérience, et une suite est d'ores et déjà prévue pour l'année prochaine. Ainsi, comme le signalait Josefina Roma dans son exposé inaugural, il sera possible de franchir un cap dans les échanges culturels, un cap depuis longtemps atteint par d'autres collectifs d'ethnomusicologues en Europe.

Cette première expérience doit être vue comme une prise de contact initiale des ethnomusicologues catalans avec leurs collègues étrangers. Il conviendra peut-être d'envisager à l'avenir des thèmes et des méthodologies d'application immédiate dans la recherche catalane, laquelle porte pour l'instant essentiellement sur sa propre culture. Le prochain cours devrait aussi pouvoir être organisé plus longtemps à l'avance, afin d'en faire bénéficier un plus grand nombre de personnes potentiellement intéressées.

L'effort réalisé pour l'organisation de «L'enseignement de l'ethnomusicologie en Europe», ainsi que la deuxième édition,cette année,du Séminaire de Valence sur les études méditerranéennes et le projet d'accueillir en 1993 la réunion plénière du Séminaire européen d'ethnomusicologie: toutes ces initiatives vont certainement susciter une meilleure prise de conscience de l'importance de la discipline dans la péninsule ibérique. Nous espérons qu'une meilleure connaissance de «ce qu'est l'ethnomusicologie» nous permettra de tracer de nouvelles lignes de travail dans un champ encore partiellement inexploré: celui de la musique qui nous définit culturellement, une musique dont, malgré des collectes déjà importantes, nos connaissances demeurent encore largement insuffisantes.

Maria Antonia Juan i Nebot

OUVRAGES REÇUS

Les ouvrages recensés dans cette rubrique ont été reçus par la Rédaction et n'ont pas encore pu faire l'objet de comptes rendus. Les auteurs intéressés à rédiger une critique de l'un de ces volumes peuvent s'adresser à la Rédaction.

Anonyme. ***The Sounds of Korea. Korean Traditional Music.*** Seoul: Korean Overseas Information Service, 1990. 132 p.

Frank ALVAREZ-PEREYRE. ***La transmission orale de la Misnah. Une méthode d'analyse appliquée à la tradition d'Alep*** (texte en français et en hébreux). Jérusalem: The Magnes Press, The Hebrew University, 1990. 312 p. Yuval Monograph Series, 8.

Laurent AUBERT, éd. ***Mondes en musique. Tableaux d'une exposition.*** Genève: Musée d'ethnographie, 1991. 120 p.

Laurent AUBERT (textes) & Attilio BOCAZZI-VAROTTO (photographies). ***Planète musicale. Instruments de musique des cinq continents.*** Ivrea: Priuli & Verlucca Editori/Genève: Musée d'ethnographie, 1991. 116 p., dont 76 planches en couleurs.

Catherine BASSET. ***Bali Abianbase. Côté cour, Côté jardin (Bali Abianbase. Sisi Istana, Sisi Desa*** (texte en français et en indonésien). Djakarta: Total Indonésie, 1990. 420 p. Accompagné de 4 cassettes audio.

Sylvie BOLLE-ZEMP. ***Le réenchantement de la montagne. Aspects du folklore musical en Haute-Gruyère.*** Genève: Georg Editeur, 1992. 206 p. Société suisse des traditions populaires.

Etienne BOURS. ***Musiques des peuples de l'Arctique. Analyse discographique.*** Bruxelles: Médiathèque de la communauté française de Belgique, 1991. 189 p.

Eric de DAMPIERRE. ***Harpes Zandé.*** Paris: Klincksieck, 1991. 165 p. Domaine musicologique.

André-Marie DESPRINGRE, éd. ***Poésies chantées de tradition orale en Flandre et en Bretagne.*** Paris: Librairie Honoré Champion, 1991. 340 p. Collection Musilingue.

Monique DESROCHES. ***Les instruments de musique traditionnelle.*** Fort-de-France: Bureau du Patrimoine du Conseil Régional de la Martinique, 1989. 87 p.

Jean DURING. ***Musique et mystique dans les traditions de l'Iran.*** Paris–Téhéran: Institut français de recherche en Iran, 1989. 688 p. Bibliothèque iranienne, 36.

Jean DURING, Zia MIRABDOLBAGHI, Dariush SAFVAT. ***The Art of Persian Music.*** Washington, DC: Mage Publishers, 1991. 280 p. Accompagné d'un disque compact: «Anthology of Persian Music. 1930-1990» (Mage, CD 22-1).

Jürgen ELSNER, éd. Maqām – Rāga – Zeilenmelodik. Konzeptionen und Prinzipien der Musikproduktion. Materialen der 1. Arbeitstagung der Study Group «maqām» beim I.C.T.M. vom 28. Juni bis 2. July 1988 in Berlin. Berlin: Nationalkomitee DDR des ICTM, 1989.

Velt ERLMANN. ***African Stars. Studies in Black South African Performance.*** Chicago and London: The University of Chicago Press, 1991. 214 p. Chicago Studies in Ethnomusicology.

Veit ERLMANN, éd. ***Populäre Musik in Afrika,*** mit 10 Beiträge von Urban Bareis, Wolfgang Bender, John Collins, Veit Erlmann, Werner Graebner, Paul Kavyu, Gerhard Kubik, John Low, Artur Simon und Chris Waterman. Berlin: Museum für Völkerkunde, 1991. Neue

Gabriel FERRÉ, Salvador RÉBES, Isabel RUIZ, éd. ***Cançoner tradicional del Baix Camp i el Montsant.*** Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1988. 227 p.

José Manuel FRAILE GIL & Eliseo PARRA GARCIA. ***Romancero tradicional de la Provincia de Madrid.*** Madrid: Consejería de Cultura, Centro de Estudios y Actividades Culturales, 1991. 467 p.

Alan GOVENAR. ***Meeting the Blues. The Rise of the Texas Sound.*** Dallas, Texas: Taylor Publishing Company, 1988. 240 p., nombreuses illustrations.

John GRAY. ***African Musik. A Bibliographical Guide to the Traditional, Popular, Art and Liturgical Musics of Sub-Saharan Africa.*** Westport, CT: Greenwood Press Inc., 1992. African Special Bibliographic Series, No 14.

G.B. KAVADIAS, Lambros LIAVAS et Rena LOUTZAKIS. ***Musiques de la Mer Egée.*** Athènes: Ministère de la Culture – Ministère de l'Egée, 1988. 142 p., dont 70 planches. Accompagné d'un disque 45 t., 17 cm.

Bernard LEBLON. ***Musiques tsiganes et flamenco.*** Paris: Editions l'Harmattan, Etudes Tsiganes, 1990. 207 p.

Beza MAZOUZI. «La musique algérienne et la question raï», ***La Revue Musicale,*** 418-420. Paris: Richard-Masse, 1990. 198 p.

Andreas MICHEL & Jürgen ELSNER, éd. ***Beiträge zur traditionnellen Musik.*** Bericht über die Tagung des Nationalkomitees der DDR im ICTM in Neustrelitz. Berlin: Humbold-Universität, 1990. 156 p.

Patrick MOUTAL, éd. ***L'ethnomusicologie en Europe. Répertoire des institutions et ressources.*** A partir d'un questionnaire réalisé par Anne Caufriez; présentation de Bernard Lortat-Jacob. Paris: Müller, 1992. 180 p. Société française d'Ethnomusicologie.

Tiago de OLIVEIRA PINTO. ***Capoeira, Samba, Candomblé. Afro-Brasilianische Musik im Recôncvo, Bahia.*** Berlin: Museum für Völkerkunde, 1991. 264 p. Accompagné d'un disque compact (Museum Collection, Berlin, CD 16).

Elizabeth den OTTER. ***Music and Dance of Indians and Mestizos in an Andean Valley of Peru.*** Delft: Uitgeverij Eburon. 1985. 366 p. Accompagné d'une cassette audio.

François PICARD. ***La musique chinoise.*** Paris: Minerve, 1991. 215 p.

Ursula REINHARD & Tiago de OLIVEIRA PINTO. ***Sänger une Poeten mit der Laute. Türkische Âşık und Ozan.*** Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1990. 270 p. Accompagné d'une cassette audio.

Amnon SHILOAH. ***The Musical Tradition of Iraqi Jews. Selection of Piyyutim and Songs*** (texte en anglais et en hébreux). Israel: Tcherikover Publishers Ltd., 1983. 168. Studies on History and Culture of Iraqi Jewry, 3.

Paola Elisabetta SIMEONI & Roberta TUCCI. ***La collezione degli strumenti musicali.*** Roma: Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, 1991. 502 p.

Marcello SORCE KELLER. ***Tradizione orale e canto corale. Ricerca musicologica in Trentino.*** Sala Bolognese: Arnaldo Forni Editore, 1991. 293 p. Tradizioni musicali, 10.

Juan Antonio URBELTZ. ***Música militar en País Vasco. El problema del «zortziko».*** Pamplona: Pamiela Argitaletxea, 1989. 150 p. Ezpatadantza Laberynth, 1.

Alex et Françoise URI. ***Musiques et musiciens de la Guadeloupe. Le chant de Karukera.*** Sous l'égide de la Région Guadeloupe. Paris: Con Brio, 1991. 167 p.

K. VERTKOV, G. BLAGODATOV, E. YAZOVITSKAYA. ***Atlas of Musical Instruments of the Peoples Inhabiting the USSR*** (textes en russes avec résumés en anglais). Moscow: State Publishers Music, 1975. 400 p., dont 132 planches. Accompagné de 4 disques 33t, 17 cm.

Tassadit YACINE. ***Aït Menguellet chante... Chansons berbères contemporaines.*** Textes berbères et français, préface de Kateb Yacine. Paris: La Découverte/Awal, 1989. 343 p.

Benjamín YEPEZ CHAMORRO. ***La Musica de los Guahibo. Sikuani – Cuiba.*** Bogota: Fundacion de Investigaciones Arqueologicas Nacionales, 1984. 39 p. Accompagné d'une cassette audio.

Wim van ZANTEN. ***Sundanese music in the Cianjuran style. Anthropological and musicological aspects of Tembang Sunda.*** Dordrecht (Holland)/Providence (Usa): Foris Publications, 1989. 246 p. Accompagné d'une cassette audio.

AUTEURS

Regula BURCKHARDT QURESHI a grandi en Suisse, dans une famille ayant des liens avec l'islam (Jean-Louis Burckhardt/Sheikh Ibrahim, Titus Burckhardt/Sheikh Ezuddin). Elle enseigne l'ethnomusicologie à l'Université d'Alberta, au Canada. Ses recherches portent sur l'Asie du sud, en particulier sur les traditions musicales de l'islam et la musique d'art hindoustanie qu'elle pratique aussi au *sarangi*. Du point de vue théorique, elle s'intéresse à l'analyse de la représentation (performance), au rapport entre musique et texte, ainsi qu'à l'historiographie musicale. Elle est l'auteur de *Sufi Music in India and Pakistan: Sound, Context and Meaning in Qawwali* (Cambridge 1986); elle a aussi participé à l'édition de *The Muslim Community in North America* et de *Muslim Families in North America* (University of Alberta Press 1983 et 1991).

Riccardo CANZIO a fait des études musicales et orientalistes à l'Université de Bénarès. Ses recherches sur le chant de la liturgie tibétaine lui ont valu un doctorat (PhD) de la *School of Oriental & African Studies* à Londres. Il a ensuite travaillé au Ladakh, au Népal et au Bangladesh. Depuis 1986, il étudie la société Bororo et participe à l'enrichissement de la documentation audiovisuelle sur ses rites. Il a publié de nombreux articles sur les thèmes de ses recherches et participé à l'édition de disques, notamment *Les Garo de la forêt de Madhupur*, *Tradition rituelles des Bonpos tibétains* et *L'Opéra tibétain* qui obtint le Grand prix du disque de l'Académie de Charles Cros en 1987. Il enseigne à l'Université de Paris VIII.

Anne CAUFRIEZ est Conservatrice de la section d'ethnomusicologie du Musée instrumental de Bruxelles depuis 1974. Après avoir fait des études de musicologie à l'Université libre de Bruxelles, elle s'est formée dans le domaine des musiques traditionnelles à Paris. Docteur en ethnomusicologie de l'École des Hautes études en sciences sociales de Paris (1982) et membre de l'Équipe de recherche en ethnomusicologie du CNRS (E.R. N° 165 – Musée de l'Homme à Paris), elle s'est spécialisée dans le domaine de la musique paysanne du Portugal. Elle a effectué plusieurs missions de recherche dans la province du Trás-os-Montes et dans l'archipel de Madère (île de Porto Santo). Ces missions ont donné lieu à une douzaine d'articles et à la publication d'un disque dans la collection OCORA de Radio France (1980). Elle a également réalisé de nombreuses émis-

sions pour les chaînes de radio européennes, dont France Culture et la Radio suisse romande. Elle prépare actuellement la publication d'un livre sur la ballade du nord-est du Portugal.

Mamadou COULIBALY est né en 1953 et a passé toute son enfance et son adolescence dans le pays djimini, auquel il a consacré un mémoire de maîtrise en 1982, qui analyse une musique pour l'islam (le *krubi*) en vigueur dans ledit terroir, et une thèse de doctorat en 1988, ayant pour titre: *Musique et vie sociale chez les Djimini.* Entre ces deux diplômes, obtenus à l'Université François-Rabelais de Tours, se situe un D.E.A. qu'il a consacré, en 1983, à l'étude des *Rôles et fonctions de la musique dans les sociétés à tradition orale.* Depuis 1988, il prépare un doctorat en linguistique à l'Université de Tours, se rapportant au sénoufo parlé par les Djimini. Enseignant au Département de musique et de musicologie, à l'Université de Tours, de 1984 à 1987, et au département de Musicologie africaine, à l'Université d'Abidjan, en 1989, il exerce depuis janvier 91 la fonction d'animateur permanent au Centre national de recherche pédagogique à Angers. Membre de la SFE (CNRS ER 165) et du LACITO (CNRS), il exerce par ailleurs la fonction de consultant en sociologie et en ethnomusicologie pour les questions touchant à l'Afrique subsaharienne.

Peter Russell CROWE, musicien et ethnomusicologue, est né en Nouvelle-Zélande et vit en France. Il a passé trois années sur le terrain à Vanuatu, avec des incursions aux iles Solomon et Fidji, ainsi qu'en Nouvelle-Calédonie. En 1975, il a fondé le *Vanuatu Oral Tradition Programme* auquel ont été intégrés des «hommes de coutume» plutot que des intellectuels, et dont l'équipe de travail compte actuellement quarante-trois chercheurs locaux. Peter Crowe est l'auteur de nombreuses publications. Il assume depuis 1990 la charge de secrétaire général du Séminaire européen en ethnomusicologie fondé par feu John Blacking.

Vincent DEHOUX, musicien de formation, s'est longtemps intéressé au jazz ainsi qu'aux musiques contemporaines occidentales. Enseignant au Département de musique de l'Université de Paris VIII de 1974 à 1983, il travaille depuis 1977 dans le cadre du Laboratoire de langues et civilisations à tradition orale (LACITO) du CNRS. Nommé Chargé de recherche au CNRS. en 1983, il a effectué de nombreuses missions au Sénégal ainsi qu'en République Centrafricaine notamment. Auteur d'articles, de disques, réalisateur de séries d'émissions radiophoniques consacrées aux musiques traditionnelles, il a été conseiller musical auprès de Peter Brook pour la réalisation du *Mahabharata.* Il s'est penché tout particulièrement sur les instruments polyphoniques d'Afrique centrale tels que la sanza (*Chants à penser gbaya [Centrafrique]*, Paris 1986) et rédige actuellement, sous la direction de Simha Arom, une Thèse d'état consacrée aux musiques de xylophones de République Centrafricaine.

Veit ERLMANN a obtenu son doctorat à l'Université de Cologne et enseigne actuellement au Département d'anthropologie de l'Université Libre de Berlin. Il

a effectué des recherches sur le terrain au Cameroun, au Niger, au Ghana, au Lesotho et, de 1981 à 1987, en Afrique du Sud où il a aussi enseigné aux universités de Natal et Witwatersrand. En 1987, son album *Mbube Roots – Zulu Choral Music from South Africa, 1930s-1960s*, a été cité pour le Grammy Award. Son dernier ouvrage, *African Stars – Studies in South African Black Performance*, est paru en 1991 aux Presses universitaires de Chicago.

Monique GESSAIN est directeur de recherche au CNRS. (Laboratoire d'anthropologie biologique du Musée de l'Homme). Spécialiste des Tenda de la frontière sénégalo-guinéenne, elle étudie depuis 1946 les Coniagui et les Bassari, tant dans les territoires qu'ils occupent aux confins du Futa Djalon, en Guinée, au Sénégal et en Guinée Bissau que dans les villes où ils émigrent depuis plusieurs décennies. Elle a publié de nombreux articles (*Journal des Africanistes*), recueilli divers documents audio-visuels (films en Guinée, au Sénégal, en Bretagne et au Groenland) et organisé à Kédougou (Sénégal oriental) deux colloques multidisciplinaires en 1978 (Traditions et changements dans les populations tenda) et 1985 (A quoi servent les études fondamentales poursuivies au Sénégal oriental depuis un quart de siècle ?).

Andrée GRAU, après avoir étudié la danse en Suisse, son pays d'origine, a suivi une formation en chorégraphie au *Benesh Institute* de Londres, puis a obtenu un doctorat en ethnomusicologie/ethnochorélogie à la *Queen's University* de Belfast, en 1983. Ses recherches de terrain l'ont conduite chez les Venda d'Afrique du Sud en 1977, puis chez les Tiwi du nord de l'Australie. Elle a enseigné à la London Contemporary Dance School et au Goldsmith College de l'Université de Londres. Elle a contribué aux périodiques *Dance Research*, *Dance Research Journal*, *Man*, *Popular Music* et *Visual Anthropology*, ainsi qu'à plusieurs ouvrages collectifs.

Frank KOUWENHOVEN est un spécialiste de la musique chinoise, en particulier de la chanson populaire et de la musique d'avant-garde. Il est né en 1956 au Pays-Bas, où il étudia la langue et la littérature anglaises à l'Université d'Utrecht. De 1978 à 1986, il travailla comme écrivain et journaliste, portant son intérêt sur la littérature et la musique. Depuis 1986, il se rend régulièrement en Chine pour mener des recherches de terrain sur la chanson populaire chinoise. En 1989, il crée avec des chercheurs de France, d'Allemagne et d'Angleterre la European Foundation of Chinese Music Research. Il est le rédacteur responsable du journal *CHIME*, publié par cette même Fondation.

Tiago de OLIVEIRA PINTO, musicien, ethnomusicologue et ethnologue, est né à São Paulo (Brésil). Depuis une dizaine d'années, il effectue des recherches sur le terrain dans différentes régions du Brésil. En 1989, il obtint son doctorat à l'Université libre de Berlin, avec une étude sur la musique afro-brésilienne de Bahia. Tiago de Oliveira Pinto est actellement chercheur à l'International Institute for Traditional Music de Berlin; il est également chargé de cours au Lateinamerika-Institut de l'Université libre de Berlin et au Departamento de Antropologia de l'Université de São Paulo.

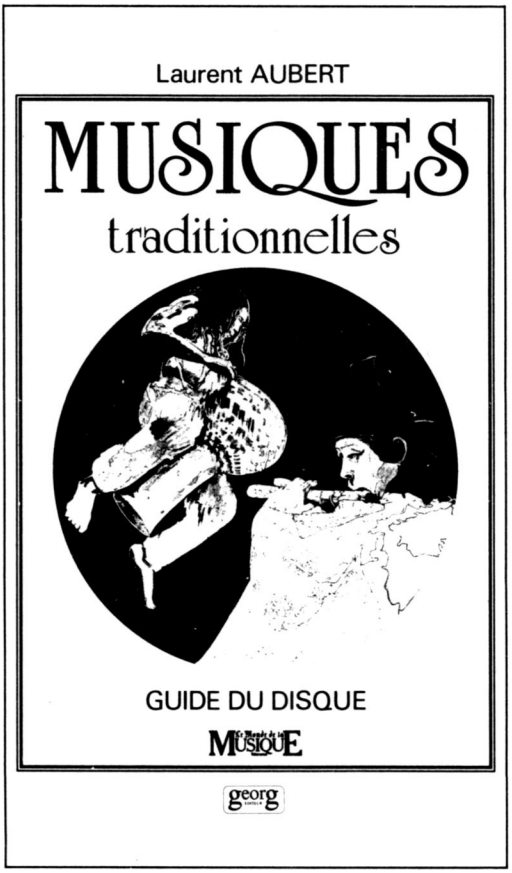
Lucie RAULT-LEYRAT a étudié le chinois à l'École des langues orientales à Paris, et l'ethnologie au Laboratoire d'ethnologie de Paris X-Nanterre. Durant une mission à Formose et au Japon, elle s'est occupée à enquêter sur la lutherie, à recueillir des documents sonores auprès des minorités non Han, tout en suivant des cours de peinture et de calligraphie chinoises à l'École des Beaux-Arts de Taipei. Après la soutenance de sa thèse de doctorat sur la cithare *zheng*, elle est devenue chargée de cours à Nanterre et assistante à l'École pratique des Hautes Études (V[e] section, sciences religieuses). Elle a entrepris une série de voyages en Asie et séjourné en Thaïlande. Puis elle est devenu chargée de cours en ethnomusicologie du monde chinois à Nanterre. Elle mène, parallèlement à des activités de peinture, des recherches dans le domaine de la musique chinoise, ainsi que sur les croyances et religions chinoises. Après *La cithare chinoise zheng* (Éd. Léopard d'Or, 1987), elle prépare une étude sur les représentations musicales de Dunhuang et, d'autre part, sur un hymnaire manichéen chinois.

Huib SCHIPPERS est journaliste et musicien. Il commence à jouer du *sitar* en 1975. A partir de 1982, il se produit régulièrement en public. Il a enseigné à la ISTAR School for Indian Music and Dance et au Conservatoire de musique de Rotterdam. Il dirige actuellement la section *World Music* de l'École de musique d'Amsterdam, toute en servant de coordinateur national pour l'enseignement de la *world music* à la Vereniging voor Kunstzinnige Vorming à Utrecht.

Marius SCHNEIDER (1903-1982) est un des ethnomusicologues les plus féconds de sa génération. Après une dissertation sur *L'Ars nova en Italie et en France* (1930), il devient directeur des Archives phonographiques de Berlin en 1932. En 1946, il est nommé à la tête de la section dédiée aux musiques traditionnelles et populaires de l'Instituto Español de Musicologia à Barcelone, avant de terminer sa carrière comme titulaire de la chaire de musicologie de l'Université de Cologne, de 1954 à 1970. Son ample bibliographie reflèter son intérêt pour les cultures les plus diverses, ainsi que l'originalité de ses recherches, qui portent essentiellement sur des questions liées aux domaines du symbolisme sonore et de la valeur rituelle de la musique.

Jacques VIRET est professeur de musicologie à l'Université de Strasbourg II. Il a soutenu en 1981 à Paris-Sorbonne une thèse de doctorat d'État sur les structures mélodiques du chant grégorien, dont il a extrait en partie la matière de son ouvrage *Le chant grégorien, musique de la parole sacrée* (Lausanne: L'Âge d'Homme, 1986). Ayant attiré l'attention dès 1975 sur la nécessité d'une approche ethnomusicologique du corpus grégorien, il s'est intéressé particulièrement dans cette optique à l'analyse modale (*La modalité grégorienne*, Lyon: A cœur joie, 1987). Il a publié par ailleurs de nombreux ouvrages et articles, notamment sur la doctrine musicale médiévale et la philosophie de la musique.

La discographie des musiques traditionnelles



publiée en collaboration avec les Ateliers d'Ethnomusicologie

Plus de 500 comptes rendus d'enregistrements de 150 pays préalablement publiées dans le Monde de la Musique, entre 1985 et 1991, assortis d'une cote d'appréciation et de toutes les références utiles. Index.

1991, 288 pages, 14,8 × 21 cm, prix de vente: FS 34.–

En vente en librairie!
Diffusion en France: Stendhal Diffusion (Paris)
Distribution: Dilisco-Magnard (Chéniers)
46 ch. de la Mousse, CH-1225 Chêne-Bourg

ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES
DE L'IMPRIMERIE MÉDECINE ET HYGIÈNE
À GENÈVE (SUISSE)
NOVEMBRE 1992

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES

Déjà parus:	**N° 1/1988**	**Dossier: De bouche à oreille** (240 pages)
	N° 2/1989	**Dossier: Instrumental** (320 pages)
	N° 3/1990	**Dossier: Musique et pouvoirs** (284 pages)
	N° 4/1991	**Dossier: Voix** (320 pages)
A paraître:	**N° 6/1993**	**Dossier: Polyphonies**
	N° 7/1994	**Dossier: Esthétiques**

Auteurs
Les auteurs intéressés sont invités à soumettre leurs articles et comptes rendus (livres, disques, films, congrès, etc.) à la rédaction:

Cahiers de musiques traditionnelles
Ateliers d'ethnomusicologie
Case postale 318
CH-1211 Genève 25

Abonnement, commandes
L'abonnement aux *Cahiers de musiques traditionnelles* ou la commande d'anciens numéros peut être obtenu en adressant votre commande à:

Cahiers de musiques traditionnelles
Service des suites
Case postale 456
CH-1211 Genève 4

Veuillez prendre note:
Le rythme de parution est d'un *Cahier* par année; le nombre de pages et le prix de chaque volume peuvent varier. En vous inscrivant au « service des suites », vous recevrez une facture à chaque nouvelle parution. A la réception du paiement de cette facture, le volume vous sera adressé.

Aujourd'hui plus que jamais, l'intensification des échanges culturels donne accès aux musiques traditionnelles du monde entier. Le disque, le film, le concert et le livre permettent d'apprécier les expressions musicales des civilisations les plus diverses et les plus méconnues.

Afin d'approfondir l'approche de ces différences, les *Cahiers de musiques traditionnelles* offrent à leurs lecteurs une tribune ethnomusicologique francophone annuelle dont chaque numéro est centré sur un dossier réunissant des auteurs d'horizons différents, complété par des rubriques d'intérêt général, entretiens, portraits et comptes rendus.

En abordant le thème des *musiques rituelles*, ce volume vise à mettre en évidence un des rôles essentiels de la pratique musicale. Il n'est pas de peuple sans rites, de même qu'il n'est pas de peuple sans musique. De tout temps et en tout lieu, l'homme a eu recours à des pratiques destinées à organiser les relations entre l'individu ou la collectivité et les cycles biologiques et astronomiques régissant l'existence. Reposant sur une cosmologie et un réseau de croyances propres à une civilisation ou à un groupe déterminé, les rites répondent aux interrogations les plus fondamentales de l'être humain sur sa condition.

Quelle qu'en soit la nature – rite de passage, rite saisonnier, religieux ou ésotérique – le rite est en soi un acte symbolique, jugé efficace par ceux qui ont coutume de s'y adonner. Or cette efficacité dépend souvent de sa composante musicale, considérée comme le moteur du rite. Les différentes contributions à ce *Cahier* offrent au lecteur un abord diversifié du sujet, un abord qui, sans prétendre faire le tour de la question, permettra néanmoins d'en mesurer l'ampleur.

Code interne 6570456
ISBN 2-8257-0456-3